

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



# **TRADUZIR O OUTRO ORIENTAL**

A CONFIGURAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA LITERATURA

PORTUGUESA FINISSECLAR

(ANTÓNIO FEIJÓ E WENCESLAU DE MORAES)

**Marta Pacheco Pinto**

DOUTORAMENTO EM TRADUÇÃO  
ESPECIALIDADE EM HISTÓRIA DA TRADUÇÃO

2013



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



# **TRADUZIR O OUTRO ORIENTAL**

A CONFIGURAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA LITERATURA

PORTUGUESA FINISSECLAR

(ANTÓNIO FEIJÓ E WENCESLAU DE MORAES)

**Marta Pacheco Pinto**

Tese orientada pelo Prof. Doutor João Ferreira Duarte e  
pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Helena Carvalhão Buescu, especialmente para a obtenção do  
grau de doutor em Tradução, especialidade em História da Tradução

2013



*Pavilhão de porcelana* (100 cm x 120 cm) por Rogério Silva.  
Grafite s/ papel, 2009.

## RESUMO

O presente estudo incide sobre a configuração literária da mulher extremo-oriental na obra de dois autores portugueses finiseculares, nomeadamente na recolha de poesias traduzidas que compõe *Cancioneiro chinês* (1890, 1903) de António Feijó (1859-1917) e nos títulos publicados em livro de Wenceslau de Moraes (1854-1929). O nosso ponto de partida consiste na inscrição do *corpus* seleccionado numa prática discursiva já analisada em estudos críticos sobre o Oriente islâmico no âmbito do orientalismo literário de tradição anglo-francesa: a retórica orientalista de feminização do Oriente. No nosso estudo, que articulamos com o postulado de Edward Said (1978), a geografia literária em foco é o Extremo Oriente (China e Japão), situada no final do século XIX e princípios do século XX. As marcas orientalistas que lemos no *corpus* identificado convergem na feminização desse Oriente, que entendemos como parte integrante de um fenómeno de tradução cultural. O *corpus* exemplifica, com base em diferentes modos de relacionamento com o Extremo Oriente, uma apreensão estética dessa geocultura através da figura feminina, que estabelece uma relação de contiguidade com o espaço que representa e simboliza, e em que está implicada a ideia europeia de Oriente, de diferença de género e de corpo feminino. A articulação da nossa análise far-se-á, portanto, por meio de três expressões-chave: orientalismo, tradução cultural e feminização do Extremo Oriente. Formalmente, a dissertação divide-se em duas partes distintas, uma teórico-conceptual, em que explicamos cada expressão-chave, e outra de análise do *corpus* literário, em que exploramos redes imagéticas e metafóricas e as suas implicações estético-ideológicas para a compreensão das assimetrias e ambiguidades que ligam o Portugal de fim-de-século à Ásia Oriental. Esperamos que a nossa análise da esteticização literária do Extremo Oriente contribua para o entendimento do fenómeno finissecular do orientalismo literário, que assenta num processo de tradução cultural.

Palavras-chave: orientalismo, tradução cultural, feminização, Extremo Oriente, alteridade, exotismo, António Feijó, Wenceslau de Moraes

## ABSTRACT

This study focuses on the literary configuration of the Far East woman in the work of two turn-of-the-century Portuguese authors, namely in the collection of translated poems titled *Cancioneiro chinês* (1890, 1903) by António Feijó (1859-1917) and the books published by Wenceslau de Moraes (1854-1929). Our point of departure consists of inscribing the selected corpus within a discursive practice that has already been analyzed in critical studies on the Islamic Orient in the context of the Anglo-French tradition of literary Orientalism: the orientalist rhetoric of feminization of the Orient. Drawing on Edward Said's 1978 legacy, our study concentrates on the literary geography of the Far East (China and Japan) at the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth century. The orientalist characteristics identified in the aforementioned corpus converge in the feminization of that Orient, which we understand as an integral part of the phenomenon of cultural translation. Based on different relational modes with the Far East, the corpus illustrates an aesthetic apprehension of that geoculture through the female figure. This figure establishes a relationship of continuity with the space she represents and symbolizes, in which the European idea of the Orient, of gender difference, and of female body is implied. The analysis is organized around three key phrases: orientalism, cultural translation and feminization of the Orient. Formally, the dissertation is divided into two distinct parts: one theoretical-conceptual, which elaborates on each of those key phrases, and a second one, which provides our analysis of the literary corpus. This analysis explores imagery and metaphorical networks and their aesthetic-ideological implications for the understanding of the asymmetries and ambiguities linking turn-of-the-century Portugal to the Far East. We expect our analysis of the literary aestheticization of the Far East to contribute to a broader understanding of the turn-of-the-century phenomenon of literary Orientalism, which relies on a process of cultural translation.

Keywords: orientalism, cultural translation, feminization, Far East, otherness, exoticism, António Feijó, Wenceslau de Moraes

## Agradecimentos

O trabalho de dissertação que aqui se apresenta é fruto de um esforço colectivo, pelo que não teria sido possível sem o apoio de diversas pessoas e instituições, a quem queremos deixar aqui expresso o nosso sincero agradecimento e gratidão.

As primeiras palavras de reconhecido apreço dirijo-as aos orientadores deste projecto, o Prof. Doutor João Ferreira Duarte e a Prof.<sup>a</sup> Doutora Helena Carvalhão Buescu, que me guiaram no meu caminho para Oriente. A eles agradeço o apoio constante, as leituras atentas e cuidadas, os comentários e as críticas sempre pertinentes, a exigência de propriedade semântica e de rigor científico que ajudaram este trabalho a ganhar forma e substância; a eles agradeço a amizade, a paciência e a confiança depositada em mim e neste trabalho.

Quero agradecer à Prof.<sup>a</sup> Doutora Ana Paula Laborinho (Universidade de Lisboa) pelas inúmeras oportunidades de diálogo, em particular durante o seminário de pós-graduação “Visões do Oriente: medos e seduções”, que me foi permitido frequentar e evitou que eu imergisse nas areias movediças do Oriente, e no âmbito do projecto de investigação “Orientalismo português: textos e contextos (1850-1950)”. Agradeço-a pelo empenho em me integrar nos principais circuitos e círculos de debate em torno da relação de Portugal com as coisas orientais. Pela possibilidade de acesso privilegiado à primeira versão manuscrita de *Relance da alma japoneza*, de Wenceslau de Moraes, e pelos contínuos gestos de amizade e apoio.

Palavras de sincera gratidão são devidas ao Prof. Doutor José Cândido Martins (Universidade Católica Portuguesa) pelo modo exemplar como se prontificou a receber-me, a mim e à minha família, em sua casa em Braga. Quero agradecer a sua amizade e, acima de tudo, o seu espírito solidário, representativo do que a comunidade académica

procura ser, um espaço de partilha e de intercâmbio. Agradeço em particular a oportunidade que me proporcionou de conhecer, consultar e registar fotograficamente o seu valioso arquivo pessoal sobre o poeta António Feijó e a sua obra.

Agradeço ao Prof. Doutor K. David Jackson (Universidade de Yale) as tertúlias, a amizade e o entusiasmo com que partilhou comigo a sua orientalidade e as suas reflexões em torno, sobretudo, das musas que inspiraram Wenceslau de Moraes.

Quero também agradecer à Prof.<sup>a</sup> Doutora Kioko Koiso (Universidade de Lisboa), por me ter proporcionado a descoberta da língua japonesa e pelo desejo que gerou em mim de aprofundar o conhecimento dessa língua, literatura e cultura, bem como pela simpatia com que me facultou materiais audiovisuais sobre Wenceslau de Moraes e a sua vida na vila de Tokushima. Ainda uma palavra de apreço à Prof.<sup>a</sup> Doutora Paula Morão (Universidade de Lisboa), pela partilha de uma paixão documentada sobre Salomé, e à Prof.<sup>a</sup> Doutora Ana Maria Martinho (Universidade da Califórnia), pois sem a sua ajuda não me teria sido possível realizar pesquisa bibliográfica em Berkeley, pesquisa essa que muito me auxiliou a fundamentar a tese que aqui defendemos.

Das companheiras na labuta diária pela realização de um projecto aparentemente sem fim à vista, sobretudo sem o fim brilhante ingenuamente ambicionado no início da aventura, e na luta contra a incomodativa sensação de angústia, as minhas *mais do que palavras* de amizade e profundo reconhecimento dirigem-se à Doutora Rita Bueno Maia e à Dra. Ana Catarina Almeida. À Rita, por acreditar neste trabalho, pela companhia picaresca e constante, estivesse sol ou a chover, fosse dia ou noite, por partilhar, viver e sofrer os mesmos dramas, medos e desânimos, pela leitura, revisão e discussão de partes desta dissertação. À Catarina, que me acompanhou sobretudo no início e no final deste percurso, um sincero obrigada: pela paciência e pela amizade verdadeira, por estar sempre disponível para ouvir, aconselhar e resolver o caos em que aqueles que fazem um



percurso similar tantas vezes mergulham e, sobretudo, pela leitura integral deste trabalho e pelo esforço faraónico no sentido de cortar os blocos de pedra desta pirâmide.

Quero ainda agradecer ao Ricardo Simões, que testemunhou e apoiou o início atribulado desta aventura e cujas missões detectivescas em busca de primeiras edições foram valiosas para a concretização deste projecto. Uma palavra especial à Susana Araújo e à Ariadne Nunes, que leram e comentaram partes deste trabalho, bem como pela compreensão face às minhas faltas nos projectos em que trabalhamos lado a lado. Assinalo ainda a ajuda preciosa da Catarina Nunes de Almeida, que na recta final me acudiu com os seus préstimos bibliotecários, assim como a da Paula Mateus, que partilhou comigo o seu entusiasmo pela obra do Embaixador Armando Martins Janeira e que foi importante no início deste percurso. Muitas mais palavras de reconhecimento deveriam ficar aqui explicitadas, mas a lista de amigos que me apoiaram e contribuíram para o meu bem-estar e sanidade mental durante o período de execução deste projecto é longa. A todos eles muito obrigada.

Do núcleo familiar, quero expressar um agradecimento especial aos meus patrocinadores – aos meus pais, sobretudo a eles, ao meu irmão e à minha avó, não só pelo constante apoio psicológico, pelo afecto incondicional, pelo incentivo e pela estabilidade necessária à elaboração de um projecto deste fôlego, mas também pela compreensão face aos silêncios e às ausências. Uma palavra final e saudosa ao meu avô Luís Pacheco, que cedo partiu para um outro Oriente e que, sem o saber, esteve sempre presente na minha viagem e ajudou a marcar a sua cadência pelos valores que me transmitiu, em particular a perseverança, a humildade e a honestidade.

A nível institucional, este trabalho não teria sido possível sem o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Quero ainda agradecer à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de

Lisboa, tornada em local de trabalho permanente e pela facilidade concedida no acesso a materiais em mau estado de conservação, à Biblioteca Municipal de Ponte de Lima e ao Arquivo Municipal da mesma cidade, pela simpatia com que me receberam e disponibilizaram a consulta e utilização do espólio de António Feijó.

Não posso deixar de louvar os esforços envidados no sentido de desenvolver e enriquecer as bibliotecas digitais, que facilitaram o acesso – rápido, económico e cómodo – a muitos dos materiais bibliográficos usados neste trabalho. São de destacar, nesse sentido, a Hemeroteca Digital (da Hemeroteca Municipal de Lisboa), a Biblioteca Nacional Digital (da Biblioteca Nacional de Portugal), a Biblioteca Geral Digital (da Universidade de Coimbra), o Gallica (da Bibliothèque nationale de France), o Internet Archive ([www.archive.org](http://www.archive.org)) e o Google Books.

Muito obrigada!

# Índice

Guia de leitura	11
Introdução	17
PARTE 1. O ORIENTE NAS ENCRUZILHADAS DA TRADUÇÃO CULTURAL	41
<b>1 Figurações do Oriente</b>	<b>43</b>
1.1. <i>Orientalismo</i> : o alcance de uma obra	47
1.2. Citação, representação e simulação da geografia imaginária	64
1.3. A caminho da Ásia Oriental: Portugal, da história às imagens	79
1.4. <i>Orientalia</i> : uma epidemia na Europa	98
1.5. Notas conclusivas	108
<b>2 Nas Encruzilhadas da tradução cultural</b>	<b>111</b>
2.1. Hospitalidade cultural	112
2.2. O que é a tradução cultural?	121
2.2.1. Na antropologia	122
2.2.2. Nos estudos culturais	134
2.2.3. Nos estudos de tradução	144
2.2.4. Em defesa da tradução cultural	151
2.3. O espaço exótico e a tradução cultural	157
2.4. Notas conclusivas	168
<b>3 A Feminização do Oriente</b>	<b>171</b>
3.1. Figuras de um imaginário transnacional	173
3.1.1. Feminino e nação	174
3.1.2. Feminino e colónia	182
3.1.3. Feminino e Oriente	186
3.2. A fantasmagoria do feminino em <i>Orientalismo</i>	195
3.3. Figuras do Oriente	203
3.3.1. Salomé	205
3.3.2. Turandot	225
3.3.3. Imagética do feminino extremo-oriental	235
3.4. Feminização do Oriente como tradução cultural	247
3.5. Notas conclusivas	249

PARTE 2. A DEMANDA DO FEMININO EXTREMO-ORIENTAL EM	
ANTÓNIO FEIJÓ E WENCESLAU DE MORAES	255
<b>4 <i>Cancioneiro chinês e o Oriente feminino</i></b>	<b>257</b>
4.1. Enquadramento da análise	258
4.2. António Feijó, o poeta e o poeta-tradutor	262
4.2.1. Perfil biobibliográfico	262
4.2.2. <i>Le Livre de jade</i> e a rainha do Parnaso	269
4.3. Recepção crítica: duas linhas de análise	279
4.3.1. Poesia parnasiana	282
4.3.2. Tradução exótica	296
4.4. Descrição	308
4.4.1. Preliminar	309
4.4.2. Macrotextual	323
4.4.2.1. Divisão do texto	323
4.4.2.2. Métrica	334
4.5. <i>Cancioneiro chinês</i> 1903: uma nova edição	346
4.6. “O Oriente seduz-me...”: novo modelo de beleza feminina	355
4.7. Notas conclusivas	405
<b>5 Wenceslau de Moraes e o <i>Eros</i> extremo-oriental</b>	<b>413</b>
5.1. Enquadramento da análise	414
5.2. Wenceslau de Moraes, intérprete cultural do Japão e prosador do exótico	426
5.2.1. Perfil biobibliográfico	426
5.2.2. Álbum de exotismos	443
5.3. A mulher exótica do Extremo Oriente	470
5.3.1. Macau e China	472
5.3.2. “Cá está o meu Japão!”	479
5.3.2.1. Paraíso como metáfora	508
5.3.2.2. Reescritas fetichistas	523
5.3.2.3. Feitiço indígena contra a mulher moderna	553
5.3.3. Mulher biográfica	575
5.4. Notas conclusivas	590
Considerações finais	599
Bibliografia	619
Anexos	681

## **Guia de leitura**

A presente dissertação coloca questões estruturais próprias do discurso académico e de uma investigação desta natureza e dimensão que se impõe clarificar, nomeadamente no que respeita ao modo de apresentação e selecção da informação.

### **Referenciação bibliográfica**

De forma a uniformizar citações, referências bibliográficas e bibliografia final, seguimos, em geral, o sistema “autor-data”, em grande proximidade ao estilo de referenciação internacional *The Chicago Manual of Style* (16.<sup>a</sup> edição). Dentro do corpo do texto, à identificação do autor e da data da edição citada segue-se a indicação do número de página, precedido de espaço e dois pontos. Na inexistência de número de página, usamos as siglas “s.p.”; na ausência de data de publicação, usamos as siglas “s.d.”. No caso particular da citação de poemas, dada a extensão dos textos poéticos que se citam, de um modo geral relativamente breves, remetemos apenas para o número de página, sem especificar o número do verso.

Quanto ao uso de maiúsculas nos títulos citados, adoptámos, por questões de coerência, a norma românica de maiusculização do primeiro item lexical (substantivos, adjectivos e verbos) nos títulos em português e em francês. Nos títulos em língua inglesa, maiusculizámos todos os itens lexicais.

### **Edições usadas**

Em termos da bibliografia primária, foi nosso objectivo socorreremo-nos da maior variedade possível de edições, em função da relevância do diferente aparato crítico que cada edição oferece.

No que toca ao poeta António Feijó, privilegiámos primeiras edições ou edições da obra completa. A sua produção poética é pela primeira vez reunida em *Poesias completas*, numa edição não-datada, mas que se sabe ser da década de 1940, “promovida pelos amigos e admiradores de António Feijó, com o concurso da Câmara Municipal de Ponte do Lima”, dirigida e revista por Afonso Lopes Vieira e publicada pela Livraria Bertrand. Em 2004, J. Cândido Martins organiza a reedição destas *Poesias completas*, agora pelas Edições Caixotim e enriquecida com um estudo crítico, e prepara também a publicação de um volume de *Poesias dispersas e inéditas*, que dá à estampa pela mesma editora em 2005. Relativamente à obra em estudo – *Cancioneiro chinês* –, citamos sempre a partir da edição original, a de 1890, ou da segunda edição, a de 1903. Não seguimos o texto fixado na edição de 2004 de *Poesias completas*, porque não apenas se trata da segunda edição, mas nela também não se inclui a adenda crítica que acompanha a edição de 1903 nem o nome dos poetas chineses antologados no índice final. À excepção de *Cancioneiro chinês*, as restantes composições poéticas são, em geral, citadas a partir das edições completas de 2004 ou 2005. Recorremos ainda a outras edições, sobretudo em função da informação paratextual oferecida, sempre que pertinente para o nosso argumento.

No caso da obra de Wenceslau de Moraes, privilegiámos de igual modo edições mais recentes, sendo que as edições posteriores às décadas de 1970 e 1980 se baseiam, em regra, nas edições de Armando Martins Janeira. Nalguns casos, recorremos a edições originais, ora porque não houve reedições subsequentes – como acontece com quase todos os volumes de *Cartas do Japão* –, ora porque as reedições não apresentam aparato crítico e/ou exibem uma elevada recorrência de erros tipográficos. Usámos ainda a primeira versão manuscrita de *Relance da alma japonesa*, datada de 1925 mas anterior à primeira edição publicada, em 1926, que cotejamos apenas uma vez com uma edição mais recente.

Ao longo da nossa reflexão citamos ainda autores e trabalhos académicos estrangeiros. Para estes optámos, embora não de forma exclusiva, por edições traduzidas e relativamente recentes para o português europeu. Na ausência de traduções ou no caso de as traduções existentes estarem desactualizadas, citamos directamente a partir do original ou, no desconhecimento da língua do original ou na dificuldade de acesso a ele, de traduções para língua que dominamos.

### **Citação da bibliografia primária**

De forma a facilitar a leitura desta dissertação, adoptámos algumas estratégias de economia textual a nível da citação das obras que compõem a bibliografia primária. Optámos, nas referências parentéticas, em vez de seguir o sistema “autor-data”, pelo uso de siglas e acrónimos referentes aos títulos das obras que se citam, que abaixo listamos, em substituição do nome do autor citado, e que são acompanhados da indicação da data de publicação da edição usada e da página a partir da qual se cita.

Sempre que citamos a correspondência privada de António Feijó ou de Wenceslau de Moraes, por uma questão de rigor, incluímos, sempre que possível, o número identificativo da missiva e a data da sua redacção, para além da natural indicação do autor, da data da edição e do número da página que se citam.

Eis a lista de siglas e acrónimos cuja indicação respeitamos:

#### Obra de Judith Gautier

*Le Livre de jade* = LJ

#### Obras de António Feijó

*Cancioneiro chinês* = CC

*Cancioneiro chinez* = CC

*Poesias completas = PC*

*Poesias dispersas e inéditas = PDI*

*Sol de Inverno = SI*

Obras de Wenceslau de Moraes

*A Vida japonesa = VJ*

*Cartas do Japão. Antes da guerra (1902-1904) = CJ*

*Cartas do Japão. II – um anno da guerra (1904-1905) = CJ*

*Cartas do Japão – 2.<sup>a</sup> série, vol. I (1907-1908) = CJ*

*Cartas do Japão – 2.<sup>a</sup> série, vol. II (1909-1910) = CJ*

*Cartas do Japão – 2.<sup>a</sup> série, vol. III (1911-1913) = CJ*

*Dai-Nippon (o grande Japão) = DN*

*Fernão Mendes Pinto no Japão = FMPJ*

*O “Bon-Odori” em Tokushima = BOT*

*O Culto do chá = CC*

*Os Serões no Japão = SJ*

*Ó-Yoné e Ko-Haru = OYKH*

*Paisagens da China e do Japão = PCJ*

*Relance da alma japonesa = RAJ*

*Relance da história do Japão = RHJ*

*Traços do Extremo Oriente = TEO*

Outras estratégias pontuais de economia textual serão mencionadas no corpo do texto.



Para todas as obras citadas, publicadas e manuscritas, respeitámos sempre a grafia original, não procedendo em momento algum à actualização ortográfica. Actualizámos apenas, tanto no corpo do texto como na bibliografia final, os nomes dos autores que se citam, bem como o de outras personalidades que mencionamos ao longo do texto. O nome de Wenceslau de Moraes é o único que não actualizámos, em respeito à resistência do autor em adoptar a reforma ortográfica de então<sup>1</sup>.

Na romanização de nomes chineses, quando não se cita directamente a partir de uma fonte, opta-se pelo sistema *hanyu pinyin*, que consiste na transcrição fonética oficialmente adoptada na República Popular da China, desde a aprovação pelo Governo de Pequim em 1958. Na romanização de nomes japoneses, seguiu-se o alfabeto latino conforme fixado pelo sistema Hepburn, actualmente em uso nos dicionários japoneses.

### **Organização da bibliografia final**

A bibliografia final, na qual reunimos as obras citadas no nosso estudo, está dividida em duas secções apenas: uma de bibliografia primária e outra de bibliografia secundária. Atendendo à natureza interdisciplinar do estudo, que se reflecte na bibliografia consultada, evitámos subcategorizar as referências bibliográficas, uma vez que tal estratégia conduziria a uma fragmentação e compartimentação temáticas incompatíveis com a natureza interdisciplinar do trabalho.

<sup>1</sup> “Eu cá continuo a ser Wenceslau com W, mesmo oficialmente [...] e creio que assim continuarei” (carta 2 Novembro 1903 – Moraes 1998: 97).



## Introdução

O mito daquele que se apaixona, sem o saber, pelo seu próprio reflexo, que assume como sendo um Outro diferente e exterior a si, ficou conhecido como o mito de Narciso, exemplarmente plasmado nas *Metamorfoses* de Ovídio. Narciso procura “uma fugitiva imagem?!/O que desejas não existe! O que amas, retirando-te, perdê-lo-ás!/Essa sombra que vês é o reflexo da tua imagem! Nada tem de seu!/Contigo chega e contigo está. Partiria contigo, se tu partir pudesses!” (Ovídio 2006: III, 420-440). Eis, neste gesto inconsciente de autocontemplação, a incapacidade de Narciso reconhecer o Outro como sendo o Eu ou, inversamente, de se reconhecer no Outro. O acto de ver(-se) não é aqui sinónimo de (re)conhecimento, mas antes de distanciamento e alienação, como se uma imagem fosse em si mesma um sujeito (ou objecto) autónomo, donde a impossibilidade de imagem e sujeito (ou objecto) coexistirem lado a lado. Em síntese, Narciso procura apropriar-se da imagem que acredita ser não apenas do Outro mas *o* Outro e que, na verdade, é a sua.

Numa primeira análise, este episódio parece sugerir uma identidade dupla ou deslocada em que o Eu sai de si e dele se desliga, para além de anular a possibilidade de uma anagnórise em que, apesar do gesto falhado de regressar a si mesmo, mais interessante é constatar como não hesita em conceber-se como Outro, mas um Outro com o qual firma um elo de empatia instintiva. O corpo como signo simultâneo da identidade/alteridade é central a esta narrativa mítica; não é, por isso, de estranhar que, como relembra Peter Brooks (1993: 1), o corpo seja, no âmbito da psicanálise, o objecto ou alvo primário do narcisismo. Importante é também verificar como à atracção de Narciso subjaz não apenas uma ideia do estético, mas sobretudo uma ideia familiar desse estético. Pretendemos, desta forma, sugerir que o estético que Narciso vislumbra no corpo estranho e que o cativa reside naquilo que é inconscientemente familiar a este sujeito contemplador.

Noções duais como Eu e Outro, identidade e alteridade, pertença e não-pertença, familiar e estranho – e os múltiplos pares em que estas construções interpretativas podem desdobrar-se, em particular, no âmbito do nosso estudo e como evidenciado pelos título e subtítulo da presente dissertação, Ocidente/Oriente e homem/mulher – conotam relações, no seu conjunto, assimétricas no que toca ao posicionamento de quem escreve, bem como ao espaço e à distância temporal a partir de onde se escreve.

Podemos globalmente definir a identidade, enquanto património partilhado de experiências, práticas e significados de índole diversa, como um processo cumulativo de significação social, que se constrói continuamente sem nunca estar finalizado. Intrínseca à natureza humana, a identidade é sempre dinâmica, manifestando-se de forma mais evidente na interacção com o Outro, que pode desempenhar um papel mais activo ou passivo nesse intercâmbio (Standaert 2002: 28). À semelhança de Narciso, o ser humano não consegue evitar (no sentido de desejar) o Outro. A identidade é assim pensada em termos relacionais, a partir do Outro, termo e medida de comparação. Ao circunscrever uma subjectividade individual ou colectiva, a identidade pressupõe um sentimento de pertença que adquire sentido sobretudo quando contraposto a um sentimento de não-pertença. E a não-pertença atesta-se no confronto com o estranho, o estrangeiro, a alteridade. Tal como a identidade, a alteridade nunca significa de forma autónoma, podendo definir-se como aquele ou aquilo que se percebe e se sente como diferente e distante do universo do Eu. É, portanto, em função do Outro que o sujeito constrói e organiza a sua experiência interior e a do mundo, a sua memória e intimidade, conhece os seus limites, entrevê a sua liberdade, os seus medos e desejos.

Como já problematizado pela chamada imagologia comparatista, a que os contrastes apontados são inerentes, e a que voltaremos mais adiante, Eu e Outro estabelecem uma relação dialéctica, que admite uma inversão de papéis de acordo com o posiciona-

mento, tanto no espaço como no tempo, de cada actor ou interveniente na situação inter-comunicativa<sup>2</sup>. É através desta atitude relacional e contrastiva que o Eu consegue pensar a alteridade e pensar-se a si mesmo, ora numa relação de diferença e afastamento, ora numa relação de semelhança e proximidade ao Outro. Como realça o antropólogo James Clifford, “every version of an ‘other’, wherever found, is also the construction of a ‘self’” (1986: 23). À luz do exposto, o uso que nesta dissertação fazemos do pronome indefinido (e maiusculizado) “Outro” visa, enquanto construção cultural e ideológica abrangente, sublinhar a ideia de diferença e, ao mesmo tempo, a de um sujeito enunciador que se posiciona em relação a algo que não faz parte da sua realidade familiar e com o qual procura entrar em algum tipo de diálogo.

Nestas considerações preambulares, impõe-se assim reconhecer que é sobretudo com base em categorias binárias e na sua intrínseca relacionação que construímos o nosso percurso reflexivo sobre como *Traduzir o Outro oriental: a configuração da figura feminina na literatura portuguesa finissecular* (António Feijó e Wenceslau de Moraes).

Muito embora as oposições Eu/Outro, identidade/alteridade, Ocidente/Oriente, homem/mulher, activo/passivo sejam, é certo, redutoras, esta conformação binária adequa-se ao quadro histórico em foco neste estudo, situado na viragem do século XIX para o século XX. As oposições enunciadas conotam a dinâmica das relações interculturais inscrita no discurso europeu finissecular, tanto na reflexão sobre a realidade extra-europeia como na dominação efectiva de um Outro colonial. Apesar de essas categorias, que não passam de abstracções antropológicas que tomamos como representativas de um grupo sociocultural a ser definido, aparentarem ser discursivamente homogéneas e estáticas – porque no fundo resistem à mudança, no sentido em que, cumprindo uma função

<sup>2</sup> Estas questões foram analisadas por Émile Benveniste através da polaridade Eu/Tu ou Eu/Ele, sobretudo em: 1981. *Problèmes de linguistique générale*, tomo I. Paris: Gallimard, sobretudo o capítulo XXI (“De la subjectivité dans le langage”), 258-266.

similar à da déctica, existem sempre como estruturas que estão implicadas num qualquer diálogo intercultural –, nenhuma é semântica, retórica ou referencialmente estável, e muito menos as usamos para impor ou advogar uma essência simplista da diferença cultural. Cientes do modo abusivo com que os estudos culturais, pós-coloniais e de tradução têm, por vezes, evocado estas categorias, no nosso estudo utilizamo-las como instrumentos heurísticos, facilmente apreensíveis, que exigem contextualização, diferenciação e uma perspectiva relacional. Não são, em nosso entender, meros opostos binários, mas antes opostos que se complementam e a que a literatura dá livre curso enquanto uma das modalidades mais óbvias de reescrita do Outro.

Dos vários termos em oposição binária é, bem entendido, no par Ocidente/Oriente que, como o título da dissertação indica, o nosso estudo assenta. Embora esse par seja um binarismo essencializador e totalizante, que etimologicamente se reporta a uma orientação cardeal e localização geográfica diferentes, ele vulgariza-se no final do século XIX europeu enquanto designação de uma cartografia dual do mundo, organizado em Europa ou Ocidente e além-Europa ou não-Ocidente, sobretudo Ásia/Oriente. A esse binarismo subjaz, contudo, a vontade de contactar com o Outro, independentemente da motivação conducente ao contacto. Essa vontade está bem patente na intensa e diversificada produção literária que a Europa conhece nesse período, de que extraímos o nosso *corpus* e da qual sobressaem textos poéticos, romanescos ou ensaísticos, bem como narrativas epistolares e de viagem que privilegiam como cenário ou paisagem literária um espaço exterior genericamente designado como Oriente.

Na Antiguidade Clássica, Ocidente e Oriente definiam-se em função da centralidade da civilização helénica: “O primeiro meridiano de referência não foi o de Greenwich (em Inglaterra), mas o de Atenas e da estreita franja de terra da Grécia antiga” (Droit 2009: 13). Segundo Jean-Marc Moura (1998a: 16), a palavra “Oriente” tem as suas raízes

no império romano que, na tentativa de superação da civilização grega, opunha o mundo imperial a uma Ásia mais vaga e vasta. Como se vê e como aprofundaremos, desde cedo que se impõe a evocação do, ou de um, Oriente como parte de um esquema retórico de valorização do Ocidente, sem que haja um interesse descomprometido ou real no conhecimento da sua diferença ou no estabelecimento de afinidades com a cultura ocidental. Os séculos XVIII e XIX são, no seu conjunto, períodos em que o Oriente funciona, muitas vezes, como um artifício retórico ou ideológico que surge em contraponto à Europa. No Século das Luzes a cultura jesuítica serve-se, em geral, da Ásia Oriental para criticar a sociedade europeia e, por essa forma, abrir caminho à importação de ideias que contribuissem para a renovação do sistema de pensamento europeu. No final do século XIX, em continuidade com a tradição romântica, a viagem ao Extremo Oriente vem permitir ao homem europeu explorar uma multiplicidade de diálogos estéticos e artísticos, assim como alargar horizontes críticos. É a esta geografia literária e a este período histórico que o nosso estudo se reporta. Assinalamos, desde já, que a ordem de apresentação dos capítulos na presente dissertação acompanha o afunilamento do espaço e da geografia literária tratados, na medida em que partimos de uma conceptualização mais genérica da ideia de Oriente para chegar àquele que é o nosso espaço geocultural de eleição, o Extremo Oriente, ou melhor, a China e o Japão.

Ao conceber a China e o Japão como parte de uma especificidade histórico-cultural com a qual Portugal estabeleceu relações singulares – asseguradas quer por um passado de intensos contactos diplomáticos e trocas comerciais, bem documentado nas fontes históricas, segundo as quais os portugueses terão sido o primeiro povo ocidental com quem essas culturas asiáticas comunicaram, quer pela intermediação colonial de Macau –, o presente estudo tem por objectivos analisar a representação literária destes cronótopos a partir da configuração da figura feminina que os habita e tomar essa figura, com base na

ideia europeia de diferença de género e nos valores e significados atribuídos ao corpo feminino, como símbolo de um discurso dominante sobre esse Oriente. Importa-nos, portanto, explorar a composição desta paisagem humana em ligação ao argumento, que aqui sustentamos, de que há uma retórica orientalista finissecular de feminização do Extremo Oriente. Defendemos para o *corpus* seleccionado, que apresentaremos de forma sucinta mais à frente, a existência de uma percepção preferencial do Extremo Oriente como geografia feminina; é esta atitude textual ou tendência discursiva, com múltiplas implicações estéticas, ideológicas e políticas para as relações e os câmbios interculturais, que comentamos e perspectivamos enquanto tradução cultural fixada por duas autorias masculinas da literatura portuguesa finissecular.

Assim sendo, pretende este estudo, como o título salienta, contribuir com novas perspectivas para a compreensão do diálogo entre a cultura portuguesa e o Extremo Oriente, situado entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, e articulá-lo sob o paradigma da tradução cultural. A nossa hipótese de trabalho desdobra-se, então, em três grandes etapas interpretativas: a feminização do Oriente, a feminização do Oriente como parte de uma retórica orientalista e a retórica orientalista de feminização do Extremo Oriente como exemplo concreto de tradução cultural. Ressalvamos que estas etapas interpretativas não correspondem à ordenação dos capítulos teóricos da dissertação, que estão organizados de acordo com uma lógica de clarificação dos conceitos que balizam a nossa discussão e de complexificação do argumento exposto.

Com efeito, estudar a experiência da alteridade, o modo como ela é configurada e o impacto que essa experiência tem no sujeito não é em si mesmo um tema de investigação novo ou inovador. Acreditamos, porém, que a novidade do nosso estudo reside no facto de, por um lado, e com base num *corpus* restrito de autores portugueses, tornar visível uma arquitectura textual que se constrói sobre uma rede de significações associada ao



género feminino para descrever a experiência de apreensão estética do Extremo Oriente e, por outro, considerar essa arquitectura como o culminar de um processo de tradução cultural. Apenas recentemente a academia começou a dar atenção a este paradigma, não sendo, por isso, surpreendente a parca reflexão crítica, sobretudo em português, sobre o assunto. Entender a retórica da feminização do Extremo Oriente como um modo particular de tradução cultural pelo sistema português permitirá inferir como a diferença de género é utilizada para expressar um contacto desejado, que se revelará de ordem cultural e em particular estética, com a China e o Japão. A feminização do Oriente é, por si só, indicativa da esteticização dessa geografia, em que a mulher é eleita como o elemento que melhor se presta a ser apreendido e moldado pela subjectividade masculina dos autores do *corpus* e, por conseguinte, a traduzir a ideia que ambos fazem do Extremo Oriente.

A abrangência conceptual do termo “tradução”, ora como exercício de transferência de significados entre sistemas linguísticos diferentes, ora como metáfora para designar uma multiplicidade de práticas culturais, convidou à emergência da noção de “tradução cultural”, que tem vindo a adquirir uma centralidade crescente na construção e transmissão de conhecimento cultural. Como lembra Maria Tymoczko, “a translation might be conceptualized or categorized as a literary text, a linguistic construction, an example of cultural interface, a commercial venture, a sign of power, a feminist statement, and even perhaps a revolutionary tactic” (2010: 107). Consideramos a tradução cultural como um dos paradigmas centrais das teorias culturais contemporâneas, apesar da falta de rigor com que a expressão é por vezes utilizada. Reconhecemos que o nosso interesse por este paradigma se fortaleceu com a frequência, em 2007, de um seminário de pós-graduação que visou a análise de diversas reescritas pós-coloniais de textos canónicos ocidentais como sintomáticas deste fenómeno (“Cultural Translations & Literary Departures”, sob a orientação do Prof. Doutor Akin Adesokan da Universidade de Índia-

na). Não podemos deixar de mencionar a pesquisa bibliográfica realizada no decorrer desse seminário, de que salientamos o ensaio “O Espaço exótico da tradução cultural” de Ovidio Carbonell (2008: 57-77) e as leituras daí procedentes, na sua maioria reunidas em tradução portuguesa no volume *A Cultura entre tradução e etnografia* (2008), organizado por João Ferreira Duarte, que foi e é para nós uma obra de referência sobre o paradigma da tradução cultural, não apenas em português mas no âmbito da própria disciplina dos estudos de tradução em geral. Sobre a tendência retórica para feminizar o Oriente, foi para nós revelador o ensaio “The Orient as Woman in Flaubert’s *Salammbô* and *Voyage en Orient*”, de Lisa Lowe (1986: 44-58), a partir do qual começámos a questionar-nos sobre a presença dessa tendência diferenciadora no sistema literário português.

A direcção do nosso estudo, centrado na recepção e configuração do feminino exótico por dois estetas portugueses que escreveram, em moldes bem distintos, sobre o Extremo Oriente, permitiu-nos constatar a reduzida literatura crítica que, em geral, existe sobre a literatura portuguesa, do final do século XIX e primeiras décadas do XX, em articulação directa quer com o fenómeno do orientalismo literário português quer com o diálogo que ele trava com outros orientalismos europeus finisseculares. Este facto põe em evidência a marginalização deste fenómeno discursivo e do subsistema literário que o sustenta no âmbito alargado da literatura portuguesa. Esta marginalização é-nos mais difícil de explicar tendo em conta o contacto privilegiado entre Portugal e o Extremo Oriente por meio de Macau, que serviu, durante séculos, de elo de ligação e mediação entre não apenas Portugal mas a Europa em geral e a Ásia Oriental. Através do nosso *corpus* procuramos, então, aprofundar o fenómeno do orientalismo literário português, que, como veremos, é no século XIX mediado por literaturas europeias mais centrais, nomeadamente em línguas francesa e inglesa. Visamos, em particular, mostrar que este fenómeno é um terreno de reflexão e indagação férteis, como comprovam os estudos de Machado 1983 (que

corresponde à primeira tentativa de sistematização da presença do *topos* do Oriente na literatura portuguesa), Lima 1999 e 2003, Ramos 2001 e Almeida 2012.

Estes estudos e outros que, embora de forma difusa, começam a surgir, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, e a questionar directamente o orientalismo literário português são sobretudo de duas ordens: estudos de identificação de afinidades temáticas indissociáveis do imaginário ocidental sobre o Oriente, e também da própria ideia nacional de Império, que teria sido assimilada a estéticas literárias finisseculares; ou estudos casuísticos, dos quais se destacam os nomes de Eça de Queirós, Camilo Pessanha, António Feijó e Wenceslau de Moraes. São estes dois últimos autores que analisamos no nosso estudo, porque os consideramos dois dos expoentes do entusiasmo pelo Extremo Oriente no Portugal finissecular.

Por sua vez, os principais estudos que dão conta da tendência para a feminização discursiva do Oriente focam, em geral, os orientalismos anglo-saxónico (sobretudo britânico) e francês, privilegiando um escopo temporal compreendido entre os séculos XVIII e XIX, e tendem a concentrar-se em espaços orientais mais próximos, como é o caso da Turquia, e/ou a explorar a consolidação da retórica orientalista através do contributo de vozes contra-hegemónicas como a da mulher europeia enquanto, também ela, produtora de discursos imperialistas sobre o Outro oriental. Datando sobretudo da década de 1990, esses estudos, na sua maioria desenvolvidos por críticas ou académicas feministas e combinando abordagens pós-coloniais com perspectivas psicanalíticas (Pal-Lapinski 2005; Yeğenoğlu 1998; Lewis 2005 [1996]; Emberley 1993; Kabbani 2008 [1986]; Lowe 1986, 1991), justificam esta tendência articulando sobretudo Oriente e desejo inconsciente ou Oriente e sexualidade, com base no contraste entre Ocidente/homem/activo e Oriente/mulher/passiva. No nosso estudo, que importa e desenvolve os mesmos argumentos,

centramo-nos na configuração da mulher exótica como objecto de conhecimento e simbolização estética do Extremo Oriente.

É esta proposta heurística que pretendemos validar e que esperamos venha a motivar investigações futuras; foram esses trabalhos que nos inspiraram e orientaram no nosso estudo, e que nos levaram a pensar o contexto do orientalismo português como participante nesse discurso europeu de feminização da geografia oriental. Sublinhamos, neste sentido, que as obras que compõem o nosso *corpus* nunca antes foram estudadas à luz desta retórica orientalista de feminização do Oriente e, menos ainda, do fenómeno da tradução cultural. Não podemos, porém, deixar de mencionar as anotações dispersas, embora funcionando sobretudo como sustentação de um argumento mais genérico, por ensaístas como Ana Paula Laborinho (por exemplo, 2004b e 1993c) que, especialmente informadas pelas leituras de Tzvetan Todorov (1989) e Victor Segalen (1978), muito nos ajudaram na nossa reflexão sobre a possibilidade de acesso ao Extremo Oriente por via do feminino exótico.

Estimulados pela hipótese de trabalho e pelos objectivos expostos, seleccionámos um *corpus* literário, adequado às problematizações teóricas enunciadas, e heterogéneo do ponto de vista genológico, conquanto limitado a apenas dois autores coetâneos, a fim de analisarmos como o fenómeno discursivo da feminização do Extremo Oriente se manifesta e a identificarmos linhas de reflexão comuns, redes imagéticas e outras regularidades com implicações directas para a compreensão da alteridade oriental e, por conseguinte, do relacionamento entre Portugal e os espaços geoculturais em questão. A nossa escolha recaiu, deste modo, sobre a lírica traduzida do poeta António Feijó (1859-1917), que em *Cancioneiro chinês* (1890, 1903) glosou a China clássica, e a prosa de Wenceslau de Moraes (1854-1929), que comentou Macau, e partir daí a China, e votou confessado inte-

resse ao Japão. Para além do óbvio critério teórico, à escolha deste *corpus* presidiram outros dois critérios: o periodológico e o temático.

Na opinião de Álvaro Manuel Machado, o Romantismo português foi muito pouco atraído pelo Oriente. Conclui ele que, como “o romantismo europeu em toda a sua complexidade estético-cultural, incluindo portanto o seu elemento orientalista, só se expandiu em Portugal com a Geração de 70, [...] o orientalismo na literatura portuguesa oitocentista não existiu antes de finais do século XIX” (Machado 1983: 73). Este período coincide com o que veio a designar-se como movimento nacionalista (1890-1926) (entre outros, Ramos 1994), desencadeado por uma crise de identidade colectiva e pela instabilidade política e social que se instala então. Foi dentro deste contexto histórico que o nosso *corpus* foi produzido, contexto esse que ficaria marcado, em particular, pelo Ultimato Inglês (1890) e pela instauração da Primeira República Portuguesa (1910-1926), bem como pelo fortalecimento do aparelho colonial português, que foi concomitante com o intensificar das deslocações para Oriente, por parte de um corpo essencialmente diplomático e consular ou no âmbito das missões da Marinha Portuguesa. Ressalvamos assim que, ao longo deste estudo, sempre que mencionarmos o orientalismo literário português teremos em mente um fenómeno literário que se afirma no final do século XIX e é balizado sobretudo pelos dois acontecimentos assinalados.

Optámos de igual modo por uma homologia temática na selecção do *corpus*. Propomos um regresso a Oriente, por um lado, por via de uma intermediação pela literatura francesa, através da tradução de uma *chinoiserie* literária para português por António Feijó, e, por outro, por via do testemunho presencial de Wenceslau de Moraes. No primeiro caso, centramo-nos exclusivamente na obra poética *Cancioneiro chinês*, que corresponde à primeira tentativa de tradução em língua portuguesa de poesia clássica chinesa, a partir da colectânea *Le Livre de jade* (1867), compilada e traduzida para francês por

Judith Gautier (1845-1917). No segundo caso, analisamos os títulos publicados em livro por Wenceslau de Moraes, em que as referências a uma imagética feminina estão dispersas e as quais aqui compulsamos de modo a compreender os vários desdobramentos interpretativos e possíveis do feminino exótico. Desta forma, exemplificaremos como a retórica orientalista de feminização do Oriente é supragenológica por não estar condicionada a tipologias, géneros ou modos literários.

Também a diferente localização dos autores em relação ao Oriente foi tida em consideração aquando da escolha do *corpus*. António Feijó, poeta e diplomata que viveu grande parte da sua vida e morreu em Estocolmo, nunca esteve no Extremo Oriente; traduziu a China à distância, a partir do Ocidente. Pelo contrário, Wenceslau de Moraes, oficial da Marinha e cônsul de Portugal no Japão, cronista e prosador, distinguiu-se pela sua localização privilegiada dentro da geografia da alteridade sobre a qual escreveu. Através destes dois estudos de caso, tão distintos entre si, pretendemos também verificar se diferentes modos de contacto determinam diferentes estruturas de apreensão e de (re)escrita do Extremo Oriente.

Por fim, temos ainda que admitir uma motivação pessoal suscitada pela posição marginal e pelo olvido a que a obra destes autores tem estado condenada, não apenas no quadro geral dos estudos em literatura portuguesa, mas também nas antologias e histórias literárias. A este esquecimento junta-se a tendência, só recentemente contrariada, para uma abordagem biografista da obra de ambos os autores, comumente designados como os que “morreram de amor”, a qual se reflecte na ausência de um exercício ensaístico e crítico consolidado e na consequente desactualização de muitos dos estudos existentes. A publicação mais recente de grande parte das cartas que constituem o legado epistolar de António Feijó (Feijó 2004a, 2004b; Machado 2007) e a edição das suas poesias completas, dispersas e inéditas, por J. Cândido Martins (*PC* 2004; *PDI* 2005), beneficiaram bas-

tante o nosso trabalho de pesquisa, assim como a nossa compreensão do fenómeno tradutório em análise. De igual modo reconhecemos aqui a nossa dívida para com a obra de Manuela Leão Ramos (2001), que é sem dúvida um dos primeiros exercícios sérios e argumentativamente bem sustentados a inscrever *Cancioneiro chinês*, e também a obra do poeta Camilo Pessanha, na tradição do orientalismo literário, que a ensaísta alinha com a tese orientalista de Edward Said (2004a [1978]). No que respeita a Wenceslau de Moraes, sublinhamos as diversas iniciativas (desde exposições a catálogos, obras colectivas e reedições dos seus livros) que se desenvolvem sobretudo a partir das comemorações dos 150 anos sobre o nascimento do autor, em 2004, e o contributo, também recente, da Imprensa Nacional para a promoção da sua obra (Laborinho 2004a; *FMPJ* 2004; *OYKH* 2006; Barreiros 2007), bem como o interesse que ela tem gerado a nível de estudos pós-graduados (Vital 1998; Ó Tinlin 1998; Chaves 2000, 2004; Neto 2003; Pires 2007; Capitão 2012). Ainda no âmbito dessas iniciativas, assinalamos o importante instrumento de trabalho que o catálogo *Os Portugueses e o Oriente. Sião – China – Japão* (2004) constitui, ao reunir informação histórica e bibliográfica relevante para o período de 1840 a 1940, a partir do qual começámos a traçar e compreender as redes literárias que ligam o Portugal finissecular ao Extremo Oriente.

Tendo em conta os objectivos que nos propomos cumprir e o *corpus* seleccionado, visamos, de um modo mais geral, contribuir para os chamados estudos Leste-Oeste que, na última década, se têm afirmado em disciplinas como os estudos de tradução e a literatura comparada. E são quatro as áreas de investigação sobre as quais incidimos preferencialmente dentro do escopo temporal em foco (séculos XIX-XX): a do orientalismo literário em Portugal; a da história do relacionamento cultural e literário entre Portugal e a China e Portugal e o Japão; a da história da tradução em Portugal; e a dos estudos de género, concedendo particular atenção aos agentes que mediaram esses intercâmbios, aos

discursos estéticos que produziram e ao imaginário que puseram em circulação a respeito das culturas asiáticas em foco. Transversal a estas áreas é a formação de um gosto ou discurso estético não apenas sobre o Extremo Oriente e o corpo oriental mas, em particular, sobre um corpo feminino, transformado, como veremos, em palco simultaneamente de encontro e de diferença estética, cultural e espaço-temporal.

Neste estudo de diálogos entre Portugal e a Ásia Oriental, e como impõe o próprio léxico das áreas sobre as quais o nosso estudo incide, conceitos como “imagem”, “representação” e “configuração” são centrais para aludirmos à relação entre texto, autor e objecto textualizado. Como o título da presente dissertação demonstra, a nossa ênfase recai sobre a *configuração* da identidade de género, e por conseguinte cultural, do Extremo Oriente no final do século XIX e princípios do século XX. Importa, desta forma, clarificar e precisar o uso que fazemos neste estudo de cada conceito assinalado, sem descurar a dimensão histórica em que cada um se inscreve.

Utilizaremos o termo “imagem” para designar sobretudo uma construção estática da alteridade produzida por um determinado discurso semiótico, ou seja, como um instrumento retórico que participa na criação de um imaginário consistente sobre o Outro oriental. O estudo da imagem do estrangeiro na literatura e sua recepção é atinente aos estudos culturais e uma das (sub)áreas mais antigas da literatura comparada. Ao termo “imagem” subjaz o peso da tradição imagológica, que caracterizou particularmente a escola francesa da literatura comparada<sup>3</sup> e a que ficaria ligada a tríade “viagens, imagens, miragens” (Pageaux 2004 [1989]: 133). Após uma primeira fase em que a imagologia comparatista esteve mais orientada para o estudo dos nacionalismos literários e de uma

<sup>3</sup> Vejam-se, para além de Daniel-Henri Pageaux (2004 [1989]) e entre outros, os seguintes trabalhos: Jean-Marc Moura. 1992. L’Imagologie littéraire. Essai de mise au point historique et critique. *Revue de littérature comparée* 3: 271-287; Joep Leerssen, e Menno Spiering (eds.). 1991. *Yearbook of European Studies/Annuaire d’études européennes* 4. *National Identity – Symbol and Representation*. Amesterdão e Atlanta: Rodopi; Álvaro Manuel Machado, e Daniel-Henri Pageaux. 1988. *Da Literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, sobretudo “3. Da Imagem ao imaginário”, 55-81.



segunda fase, já nos anos 1950, em que se apoia numa sociologia da literatura que estuda a identidade nacional como literariamente estruturada sobre a oposição Eu/Outro, o interesse pelos estudos imagológicos reemerge no final dos anos 1970, sobretudo como área de investigação interdisciplinar, muito em virtude da viragem culturalista nas ciências humanas que veio dinamizar os estudos de recepção e fortalecer os estudos culturais. Mais recentemente têm ganhado forma iniciativas várias no seio dos estudos de tradução com vista a interligar os estudos de imagem com os de tradução<sup>4</sup>, pois, como salienta André Lefevere, “[t]ranslation is one of the most obvious forms of image making, of manipulation, that we have. [...] Translation is responsible to a large extent for the image of a work, a writer, a culture” (1990: 26-27).

Reconhecemos a dimensão imagológica como subjacente às teorizações que fazemos nesta dissertação. Segundo Álvaro Manuel Machado (2001: 2), a prática comparatista no Portugal do século XIX tem por base esta dimensão, que estaria essencialmente entrelaçada com a elaboração de imagens sobre o estrangeiro como forma de denunciar os problemas intrínsecos à nação e, por esse modo, proceder à revisão da imagem da cultura nacional. Machado (2001: 2-3) distingue sobretudo dois momentos formadores dessa dimensão imagológica: por um lado, o Romantismo português pela ênfase que colocou sobre o nacionalismo; por outro, a Geração de 70 pelo reconhecimento de uma dependência nacional em relação à cultura francesa, eleita como cultura de referência e autoridade (Casanova 2008 [1999]), que serviu de inspiração modelar às demais correntes artísticas no Portugal finissecular, numa tentativa de, através do seu exemplo, colocar o país a par da modernidade europeia. Os autores que compõem o nosso *corpus* acompa-

<sup>4</sup> Por exemplo, Luc van Doorslaer, Joep Leerssen e Peter Flynn começaram em Julho de 2012 a organizar o volume *Interconnecting Translation and Image Studies*, na sequência do êxito da conferência internacional “The Low Countries Conference: Translation and National Images”, que teve lugar de 16 a 18 de Novembro de 2011 em Antuérpia e Amesterdão.

nharam estes momentos formadores, embora à distância de duas décadas, contribuindo para a importação e circulação de imagens sobre o Extremo Oriente.

Partindo, como sistematizado por Jean Marc-Moura (1992: 271), ora de fontes textuais directas (documentos primários como diários de bordo ou relatos de viagens, de que é exemplo a obra de Wenceslau de Moraes) ora de fontes indirectas (obras de ficção, de que é exemplo a poesia traduzida de António Feijó), à imagologia interessa a interligação entre literatura, cultura e sociedade através da textualização da diversidade cultural e seu impacto num dado sistema nacional. Incide de forma privilegiada na cultura em que a imagem é criada como representação de uma cultura outra, cruzando o imaginário socio-cultural do criador da imagem (escritor) com o do seu receptor (leitor) (Moura 1998a: 43-44). Quer isto dizer que a imagem, no âmbito da imagologia comparatista, traduz uma relação subjectiva com o mundo e, em princípio, recusa categorizações essencializadoras, tais como verdadeira ou autêntica, ou qualquer gradação adjectival que conote algum tipo de ligação ao mundo extratextual. A imagem é estudada como propriedade do texto literário, dentro da sua própria lógica e consoante a função que desempenha no texto, em que dá consistência a um certo imaginário sobre o Outro, sem pretensões a verificar a sua adequação a uma realidade preexistente. Enquanto o estudo imagológico busca, à partida, a imagem do Outro com vista a compreender como esta circula numa dada literatura nacional, no nosso estudo procuramos antes compreender como dois autores se relacionam com o Outro oriental e o configuram como testemunho de uma forma mais ampla de conceptualizar a alteridade asiática e de pensar, por conseguinte, a realidade de que são originários.

Se à imagologia não interessa verificar o grau de correspondência entre imagem e realidade, o mesmo não se poderá dizer a respeito do termo “representação”. Desde a época clássica que o termo está associado à tradição mimética, que, como recorda Isabel

Capeloa Gil, se reportava “a uma forma particular de representação através da dança. O acto mimético apresentava-se assim como momento fundador de mediação entre realidades e indivíduos, enquanto instrumento de identificação fundado no corpo e superfície primordial de representação” (2004: 91). Utilizamos o conceito sobretudo quando é nosso propósito chamar a atenção para questões de referencialidade, ou seja, de correspondência entre imagem e realidade, ou significante e significado, e para designar o processo de criação da imagem literária e cultural; por isso, o termo é recorrente, como veremos, na nossa discussão em torno da obra inaugural de Edward Said, *Orientalismo* (1978). Representar é, no fundo, evocar/presentificar algo para sobre ele discorrer ou expressar uma opinião; este acto reporta-se, deste modo, a um produto final, ao servir como presentificação de “um objecto ausente ou um conceito, por meio de imagem, figura ou símbolo” (*Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa* 2001: 3203). Na esfera literária, representar significa sobretudo dar a conhecer através da mediação da palavra (poética, simbólica, metafórica), construir uma imagem com uma finalidade, que permite assim entrever um posicionamento sobre o objecto em representação, pois, como salienta Maria Tymoczko (2010: 113), as representações implicam perspectivas e dissimulam, muitas vezes, uma agenda ideológica, para além de se apoiarem em discursos preexistentes que moldam as perspectivas do produtor da representação, e também as do seu receptor. Representação e imagem partilham, como se vê, a mesma realidade como referente e correspondem a uma possibilidade de figuração, e logo de tradução, da realidade.

Em comparação com os termos “imagem” e “representação”, o conceito de “configuração” é, em nosso entender, mais abrangente, nele estando implicada a construção de uma imagem ou representação, e mais neutro, no sentido em que não carrega a herança mimética que caracteriza a representação. Além disso, acreditamos que o seu uso assegure da nossa parte, enquanto investigadores, um maior distanciamento crítico em relação

aos processos discursivos patentes no *corpus* a analisar. Do latim *configuratio*, *con-* (junto) *figuratio* (forma exterior), “configurar” diz primeiramente respeito à forma exterior, ou aspecto geral, de um corpo, isto é, à “disposição relativa das partes ou dos elementos de um todo” (*Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa* 2001: 915), que resulta necessariamente de um processo de transformação semiótica. O conceito de “configuração”, assim o defendemos, é duplamente operativo ao colocar uma ênfase quer no processo ou modo de construção da imagem da alteridade e dos seus significados múltiplos, quer nas condições em que esse processo decorre. Permite-nos também evitar truísmos tais como uma representação fiel ou infiel, verdadeira ou falsa. Usamo-lo, por isso, como sinónimo de formação discursiva e é nesse âmbito que damos particular atenção aos discursos que influenciaram directamente os autores do nosso *corpus* e com os quais os seus textos estabelecem elos estéticos, retóricos ou temáticos, elos esses que reforçam a sua participação na tendência europeia para a feminização do Oriente.

A imagem e/ou a representação são, como se vê, o resultado de uma configuração literária. Ao mesmo tempo que nos interessa compreender o processo de formação de imagens culturais e de representações literárias de um tipo oriental específico – isto é, a configuração –, não podemos obliterar o facto de que essas imagens e os seus significados são normalmente criados na e para a cultura de chegada; é quem as recebe que atribui sentido a essas traduções do elemento estrangeiro. Visamos, então, compreender como a alteridade habita a cultura portuguesa finissecular e, para isso, combinamos diferentes propostas teóricas e metodológicas. O próprio *corpus* seleccionado convida à hibridez disciplinar apontada, cruzando as disciplinas de estudos de tradução, estudos de cultura, estudos de género e literatura comparada, disciplinas cuja dinâmica assenta no binarismo Eu/Outro, e propondo o estudo simultâneo de literatura traduzida e literatura não-

-traduzida, às quais se atribui igual importância, porque se complementam na representação estética e ideológico-cultural que propõem do Outro extremo-oriental.

É para este contexto que trazemos também o conceito de “reescrita”, que aplicamos de forma flexível para designar práticas discursivas pelas quais, por um lado, se verbaliza a experiência da alteridade, que ocorre em circunstâncias histórico-culturais concretas, e o efeito que ela desperta sobre o sujeito que a tenta verbalizar e, por outro, se convocam e sobrepõem discursos estéticos, semióticos e de mediação cultural vários, que são transpostos para o idiolecto de quem traduz o Oriente. Este conceito foi introduzido no âmbito da Escola da Manipulação, historicamente constituída ao longo da década de 1980, por André Lefevere no seu ensaio “Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm”, que integrou a colecção crítica que deu nome à escola, *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation* (1985). Fundamentalmente, o conceito veio chamar a atenção para a coexistência de diferentes modos de produção discursiva, em que, na textualização de uma qualquer experiência com a alteridade, mais importante seriam os processos de apropriação e manipulação da alteridade textualizada. A noção de “reescrita” veio, de igual modo, valorizar o contexto de produção e recepção do texto de chegada, assim como os variados processos que têm lugar nesse contexto; são esses diferentes modos de produção textual e os processos que os sustentam a que o *corpus* a analisar dá visibilidade.

Formalmente, para além das notas introdutória e final, da Bibliografia (citada) e dos Anexos, este estudo está dividido em duas grandes partes: a primeira, intitulada “O Oriente nas encruzilhadas da tradução cultural”, consiste no enquadramento teórico-metodológico do nosso estudo; a segunda, intitulada “A Demanda do feminino extremo-oriental em António Feijó e Wenceslau de Moraes”, consiste na análise do *corpus* literário, que engloba, como o subtítulo demonstra, dois estudos de caso e cumpre uma finali-

dade pragmático-descritiva. Para todos os capítulos que compõem ambas as partes, apresentamos, no final, uma subsecção intitulada “Notas conclusivas”, que pretende funcionar como síntese das principais ideias exploradas no respectivo capítulo e como fio condutor entre os demais capítulos.

Na primeira parte, expomos a nossa ancoragem teórica a partir de uma análise crítica do estado da arte. Divide-se em três capítulos que correspondem, em traços breves, à apresentação das coordenadas conceptuais e históricas do nosso objecto de estudo, ao paradigma teórico que sustenta o argumento a explorar e à colocação desse argumento em relação ao *corpus* seleccionado. São eles: “1. Figurações do Oriente”, “2. Nas Encruzilhadas da tradução cultural” e “3. A Feminização do Oriente”.

O Capítulo 1, “Figurações do Oriente”, pretende ser de discussão e contextualização histórico-espacial do problema do orientalismo. Tomamos como ponto de partida um texto a que já aqui aludimos e é central a qualquer teorização das relações interculturais e, em particular, aos estudos culturais e pós-coloniais: trata-se de *Orientalismo*, de Edward Said. Situando o início do orientalismo na campanha napoleónica no Egipto, desencadeada em 1798, o ensaísta considera o final do século XIX e o princípio do XX como o auge da atitude e da escrita orientalistas, que define numa sobreposição com a atitude e a escrita coloniais e em ligação a um período em que se teria agudizado a polaridade entre cultura ocidental e cultura não-ocidental. O nosso percurso de problematização teórica estabelece-se em contínuo diálogo com este ensaio crítico, à luz do qual analisamos o *corpus* literário, procurando, contudo, ir além das suas preocupações e não nos esgotarmos nelas. Do ponto de vista do problema enunciado neste primeiro capítulo, que consiste numa leitura cuidada e pormenorizada da obra saidiana, o orientalismo é questionado como esquema de representação e de circulação de imagens, na medida em que oferece configurações selectivas e relativizadas da realidade, ou seja, simulações plurais do Oriente.

Neste capítulo não problematizamos abertamente a retórica da feminização do Oriente em ligação à questão orientalista, que tratamos apenas no Capítulo 3. É nosso objectivo definir as principais implicações teóricas do fenómeno orientalista e articulá-las com a história das relações entre Portugal e a Ásia Oriental. Sistematizamos, nesse sentido, os momentos de maior e menor contacto entre Portugal e a China e o Japão, os quais oscilam entre a filia e a fobia; identificamos modos de pensamento dominantes sobre esse Outro oriental; exploramos ainda os conceitos-chave de “citação”, para nomear fenómenos como o da intertextualidade, e de “simulacro” e “geografia imaginária”, para mostrar a força retórica das representações oitocentistas do Oriente. A dinâmica intercultural explanada neste capítulo conduz ao paradigma da tradução cultural, que aglutina todos os processos de contacto cultural e literário em estudo.

O Capítulo 2, “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”, consiste na fundamentação teórica do nosso estudo através de um debate centrado no paradigma da tradução cultural, que, segundo Anthony Pym (2010), só mais recentemente começou a atrair o interesse dos estudos de tradução. Com vista a propor uma definição operativa do conceito e a explorar as vantagens que ele oferece para o nosso estudo, reflectimos, neste capítulo, sobre as potencialidades metafóricas e dialógicas do conceito de “tradução”, sobretudo enquanto prática de hospitalidade ou hostilidade cultural, a partir do contributo de disciplinas como a antropologia, os estudos culturais, os estudos pós-coloniais e os estudos de tradução. Questões como a intraduzibilidade são atinentes ao percurso que aqui delineamos, através da qual chegamos à discussão do conceito de “exotismo”, com base em *Essai sur l'exotisme* (1978) de Segalen, como suposto acto falhado de tradução cultural.

O Capítulo 3, “A Feminização do Oriente”, é nuclear à nossa tese, pois nele concretizamos o nosso argumento: a tendência para a construção de um discurso de feminização do Oriente no final do século XIX e nas primícias do século XX. Começamos por

mostrar a existência de uma tendência ocidental mais geral para feminizar espaços de pertença e de diferença. Ilustramos esta tendência com a retórica da feminização da nação, que apoiamos no discurso da historiografia nacional, e alargamos o uso retórico da imagética feminina à noção de colónia e, por último, ao Oriente. Sumariamos as principais críticas à ausência de uma reflexão sobre a feminização do Oriente no postulado saidiano e exploramos, em particular, o estereótipo da hostilidade que era frequente projectar no espaço oriental. Fazemo-lo através de duas figuras que habitam o imaginário europeu e são arquetípicas do feminino perverso oriental, reavivado no final do século XIX, nomeadamente Salomé (em ligação ao Oriente islâmico) e Turandot (em ligação à China). Através destes dois exemplos visamos mostrar como um dos discursos mais recorrentes na Europa oitocentista sobre o Oriente entrecruzava género, espaço e violência. Em contraponto a estas alteridades femininas, que exemplificam o mito do “mau” Oriente, enunciamos outros discursos emblemáticos que investem num feminino passivo e submisso, o mesmo que o nosso *corpus* textualiza, assim confirmando a ambiguidade discursiva que caracteriza o discurso europeu sobre o Extremo Oriente no fim-de-século.

Na segunda parte da dissertação procedemos à análise do *corpus* literário, procurando pôr em evidência as marcas discursivas do género feminino que se atribui ao Extremo Oriente, a fim de testarmos a nossa hipótese de trabalho. Esta parte é, por isso, de natureza sobretudo descritiva e interpretativa. Está dividida em dois capítulos que correspondem, respectivamente, a cada um dos autores e conjunto de textos a analisar: “4. *Cancioneiro chinês* e o Oriente feminino” e “5. Wenceslau de Moraes e o *Eros* extremo-oriental”. Alertamos para a estruturação díspar destes dois capítulos, para os quais definimos diferentes instâncias de análise, embora sejam conducentes a linhas de reflexão similares, com vista à compreensão do modo como cada autor assimilou a alteridade feminina extremo-oriental. Essa estruturação díspar explica-se, em grande medida,



pelo modo (livresco ou real, mediado ou não-mediado) como os autores contactaram com o Extremo Oriente e pela própria natureza dos textos em análise: por um lado, a poesia traduzida de António Feijó e, por outro, a prosa de Wenceslau de Moraes.

No Capítulo 4, “*Cancioneiro chinês* e o Oriente feminino”, começamos pela definição do perfil literário de António Feijó e do da tradutora de partida, Judith Gautier, para definir a recepção de *Cancioneiro chinês* no sistema português. Em vez de partirmos da análise do texto para a sua recepção, sistematizamos primeiramente a sua recepção crítica e as principais linhas definidoras dessa recepção, que ajudam a sustentar o quadro interpretativo que construímos. Esta direcção da análise permite comparar as imagens geradas pela crítica sobre a tradução poética com as imagens criadas pela tradução poética em torno da alteridade chinesa, bem como verificar como se complementam entre si. Dividimos ainda a análise do texto em três momentos: preliminar (ou paratextual); macrotextual, que respeita à análise da organização formal da obra e da prosódia adoptada, a qual permitirá confirmar o comportamento tradutório traçado e inferir como ele influencia a configuração da mulher chinesa; e textual, em que identificamos os instrumentos retórico-discursivos utilizados em *Cancioneiro chinês* com vista à feminização da China clássica que a obra projecta, os quais reflectem valências estético-ideológicas que definem o programa poético de António Feijó.

No Capítulo 5, o próprio título aponta para uma mudança de perspectiva: “Wenceslau de Moraes e o *Eros* extremo-oriental” revela, em relação ao capítulo precedente, um maior enfoque na figura do agente, produtor e disseminador de representações sobre o feminino extremo-oriental. Este enfoque advém do próprio papel de mediador cultural que o autor reivindica para si e que se projecta em toda a sua obra, cujo conjunto examinamos sem privilegiarmos um título em particular. Desdobramos a nossa análise da prosa moraesiana em vários níveis, de que destacamos o espacial – Macau/China e Japão –, que

cruzamos com o ideário de feminino extremo-oriental em discussão – a mulher como paradigmática do colectivo geocultural em que se insere (mulher exótica) e a mulher nomeada, que teria feito parte da vida do autor empírico (mulher biográfica). Para cada um destes níveis propomos sobretudo linhas de análise tópica, ligadas às imagens que o autor associa ao género feminino extremo-oriental e também ao uso metafórico que faz desta categoria para topografar sobretudo o Japão, que enaltece como modelo civilizacional.

Em suma, esta dissertação pretende argumentar a presença de uma retórica orientalista de feminização do Extremo Oriente num *corpus* sincrónico limitado a dois autores portugueses. Para isso, procuramos descrever como são configuradas as figuras femininas que habitam o conjunto de textos seleccionado, identificar e caracterizar os processos discursivos e retórico-estilísticos que sustentam essa feminização e a tornam sintoma de um discurso de esteticização da geocultura extremo-oriental, compreender se e como a feminização serve uma agenda pessoal, e determinar as implicações que essa feminização tem para o relacionamento histórico-cultural entre Portugal e o Extremo Oriente.

## **PARTE 1**

### **O ORIENTE NAS ENCRUZILHADAS**

### **DA TRADUÇÃO CULTURAL**



## Capítulo 1

### Figurações do Oriente

Ocidente e Oriente são dos pares nocionais mais vulgarizados no âmbito dos estudos interculturais, a que subjaz o binómio mais geral do Eu/Outro, cujos termos em correlação correspondem a denominações diferentes mas que, no fundo, podem designar a mesma realidade. É esta constatação, a de que o Outro sustenta a configuração psíquica, social e cultural do Eu, que Tzvetan Todorov toma como ponto de partida na sua reflexão sobre *La Conquête de l'Amérique* (1982). Estudos como o de Todorov mostram que Eu e Outro funcionam como (de)marcadores culturais e ideológicos que sobrecodificam um qualquer discurso cultural. Na opinião de Doris Bachmann-Medick (1996: 2), foi a assunção deste tipo de dicotomias (Eu/Outro, Ocidente/Oriente, familiar/estranho) que moldou o que designa como o tom do contacto intercultural, a recepção literária e a tradução, ou seja, as relações que analisamos na presente dissertação.

O Oriente tem sido uma das alteridades radicais mais imediatamente reconhecíveis da Europa<sup>5</sup>, como se vê pela diversificada literatura europeia que tematiza este cronótopo, sobretudo entre a segunda metade do século XIX e o princípio do XX, em particular no que toca ao género, ou subgénero, que hoje se denomina “narrativas de viagem”. Em traços gerais, a viagem, como meio ou finalidade, veio abrir múltiplas possibilidades de acesso directo a culturas distantes e ao conhecimento delas, permitindo a recolha de informação de teor diverso, desde antropológico a historiográfico, religioso ou sociológico, muitas vezes cruzada com conhecimentos de áreas mais técnicas, como a biologia, a

<sup>5</sup> Na opinião de Todorov (1990: 12-14), é a descoberta da América que marca o encontro mais surpreendente, extremo e exemplar de toda a história ocidental. Nega mesmo a existência de outro discurso que se iguale com o mesmo sentido de diferença radical na descoberta de territórios outros. Esta diferença ter-se-ia consubstanciado na figura do “bom selvagem”, que Todorov explora em *La Conquête de l'Amérique*.

geografia humana e outras ciências similares. No século XIX, sobretudo o desenvolvimento da antropologia como disciplina científica e o alargamento do seu objecto de estudo a espaços étnico-culturais longínquos – que beneficiou da democratização do acto de viajar, fomentada em grande medida pelo fenómeno setecentista do *Grand Tour*<sup>6</sup> – tornariam mais óbvio esse exercício interdisciplinar, a que o Romantismo teria dado um novo ímpeto ao reinventar a ligação individual do homem ao mundo empírico (Blanton 2002: 19). A antropologia emerge neste ambiente de exaltação do homem e da Europa, decorrente do pressuposto avanço material da Europa e da expansão bem-sucedida dos impérios europeus. Este sentimento de superioridade da civilização e do homem ocidentais está especialmente patente nas narrativas de viagem por espaços não-europeus, apoiadas ora numa experiência *in loco*, ora em testemunhos de terceiros.

No sistema literário português, foi a partir da aventura marítima renascentista e dos relatos de viagem a ela associados que se desenvolveu o (sub)género das narrativas de viagem, em particular sob os auspícios dos missionários jesuítas. Da expansão marítima quinhentista e seiscentista resultará uma deslocação progressiva para o Oriente, que vem viabilizar o conhecimento do mundo asiático e o subsequente estabelecimento de “relações directas e permanentes com a generalidade das regiões da Ásia marítima” (Loureiro 1999: 339), desde Goa, Ormuz e Malaca a Macau, China, Japão ou Timor<sup>7</sup>. O pioneirismo e o empreendedorismo portugueses na Ásia tornam inegável o contributo do projecto

<sup>6</sup> O *Grand Tour*, que inicialmente se popularizou entre as elites sociais britânicas, pode ser definido como uma viagem duplamente formadora: enquanto conclusão da educação do jovem aristocrata e enquanto sua iniciação na vida pública e profissional. Tinha por objectivo não apenas expandir e consolidar conhecimentos linguísticos e culturais, mas também o desenvolvimento de relações diplomáticas e comerciais (Quinteiro 2009: 55; Graça 2008: 186).

<sup>7</sup> Rui Loureiro resume os inícios da história da presença portuguesa no Extremo Oriente da seguinte forma: “[T]rês anos mais tarde chegavam à ilha de Ceilão [em 1506]; em 1509 aportavam a Malaca, cidade que seria conquistada dois anos mais tarde; em 1512 eram organizadas expedições às Molucas e ao Sião; no ano imediato os primeiros portugueses desembarcavam no sul da China e talvez em Timor; e em 1516 as margens do golfo de Bengala eram exploradas pela primeira vez” (1999: 340). O estabelecimento de bases sólidas através de feitorias e fortalezas em território indiano possibilitou à presença portuguesa expandir-se até Malaca, tornada o primeiro porto seguro durante a dinastia Ming (1368-1644), que Macau viria a substituir ao assumir-se como principal ponto de contacto entre Ocidente e Oriente.

expansionista português para o desenvolvimento de uma produção literária na Europa ligada ao Oriente e nele inspirada, tendo Portugal servido até meados do século XVII de intermediário nessa relação cultural, tal como o foi no intercâmbio comercial. Entrevê-se, pois, uma coincidência histórica entre a proliferação de narrativas de viagem e a viragem a Oriente, que, no século XIX, se vê transformado em paisagem de inspiração romântica e estímulo à experiência literária ou num espaço simultaneamente de peregrinação (por exemplo, através de Chateaubriand) e turismo (por exemplo, através de Pierre Loti).

Da produção literária dita exótica de final do século XIX e princípios do XX, é do Extremo Oriente, também designado como Ásia Oriental ou Leste Asiático, que nos ocupamos no presente estudo. Para o repositório literário sobre este extremo geográfico contribuíram diversas literaturas europeias, entre as quais a portuguesa. Para ilustrar o contributo nacional, listamos, no Anexo 1, um conjunto de obras que tematiza Macau, a China e o Japão, escritas originalmente em português e publicadas em livro entre 1851 e 1929, que pretende ser um período representativo. Manuela Leão Ramos subcategoriza as obras produzidas nesse período – redigidas na sua maioria por diplomatas, cônsules e oficiais da Marinha e contendo quase todas referências tópicas ao espaço oriental tratado – em “livros de viagens sob forma epistolar”, “impressões pessoais de viagem”, “diário”, “relatos sobre costumes e usos” e “ficção de temática ultramarina” (2001: 41). Para além destas categorias, sublinhamos ainda a ficção de aventuras e o fantástico-maravilhoso (de que o conto *O Mandarim* [1880], de Eça de Queirós, é exemplo), assim como manuais mais técnicos ou especializados (de que *Repositorio de noções de botânica applicada* [1904], compilado por João António da Silva, é exemplo). Com base no mapeamento bibliográfico apresentado no Anexo 1, que não engloba o contributo da literatura traduzida, de que uma das obras do nosso *corpus* – *Cancioneiro chinês* – é exemplo, tomamos

como ponto de partida a existência de um orientalismo literário português que conhece no final do século XIX um desenvolvimento significativo<sup>8</sup>.

Semanticamente, o sufixo *-ismo* remete para um sistema de pensamento ou doutrina, um “modo de proceder ou pensar” (Cunha e Cintra 2002: 98). O *orientalismo* traduzirá, então, um modo particular de conceptualizar uma geografia consensualmente designada por Oriente que perspectivaremos, nesta dissertação, a partir da experiência portuguesa e enquanto possibilidade ou estrutura de contacto com essa alteridade.

Pretendendo nós inscrever o orientalismo finissecular português sob a insígnia da tradução cultural, não nos é possível fazê-lo sem ter em consideração um texto seminal que, desde a sua publicação em 1978, tem sido alvo de polémica: trata-se de *Orientalismo* de Edward Said que, juntamente com *The Question of Palestine* (1979) e *Covering Islam* (1981), é o ponto de partida para o que se convencionou chamar a sua trilogia orientalista. Hoje é inegável o contributo deste texto para a consolidação dos estudos culturais e para a emergência da área de reflexão crítica designada como estudos pós-coloniais<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Partimos da constatação de que há uma tradição de orientalismo português, confirmada, aliás, por publicações como o volume colectivo *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX* (Ana Maria Rodrigues e António Manuel Hespanha, coord. 1999) ou o estudo de caso *António Feijó e Camilo Pessanha no panorama do orientalismo português* (Ramos 2001). Sobre o problema do Oriente português e do discurso orientalista em Portugal em ligação ao Extremo Oriente, vejam-se entre outros: Ana Paula Laborinho, e Marta Pacheco Pinto (orgs.). 2010. *Macau na escrita, escritas de Macau*. Ribeirão: Húmus, sobretudo 9-17 (introdução por Ana Paula Laborinho) e 81-92 (ensaio de Ana Paula Avelar); Rosa Maria Perez (coord.). 2006. *Os Portugueses e o Oriente: história, itinerários, representações*. Lisboa: Dom Quixote; AA.VV. 2004. *Os Portugueses e o Oriente. Sião – China – Japão, 1840-1940*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; António Manuel Hespanha. 1998. Os Paradoxos do orientalismo português. *Público*, 3 de Fevereiro.

<sup>9</sup> Recordando a polémica gerada, parece-nos necessário contextualizar esta obra nos tumultuosos anos 1970 e 1980 a fim de compreender algumas das críticas pouco positivas de que não apenas a obra mas também o seu autor foram alvo. Não será despidendo mencionar a viragem cultural nas ciências sociais e humanas, muito na sequência da investigação levada a cabo na Universidade de Birmingham desde os anos 1950 (vejam-se os trabalhos de Richard Hoggart e Stuart Hall), que, ao tomar a cultura como prática transversal a toda a sociedade e moduladora do seu funcionamento, estimulou a contestação de discursos e ideologias dominantes. Esta contestação fez-se acompanhar de um crescente interesse pelos excluídos da sociedade e pelos seus discursos marginais, de que *Orientalismo* viria a ser exemplo. A academia norte-americana foi o palco privilegiado destas movimentações em benefício das minorias sociais e com vista à resolução das questões raciais, sobretudo na esteira do Movimento Negro e da experiência de guerra do Vietname. Esta viragem cultural, animada pelo pós-estruturalismo, o neomarxismo e a crítica feminista (Prakash 1995: 205), surtiu grande impacto nos estudos literários e noutras ciências humanas como a antropologia e a etnografia. Said junta-se mais tarde ao grupo dos “Subaltern Studies”, surgindo ao lado de historiadores indianos na tentativa de reescrever a história da independência da Índia e desconstruir o discurso dominan-



*Orientalismo* coloca em paralelo as noções de orientalismo, imperialismo e colonialismo<sup>10</sup>, ao alegar que os três termos, ideologicamente engajados, seriam usados quase sinónima e interdependentemente no século XIX, período que Edward Said privilegia na sua análise. Não é nosso objectivo sumariar o que de muito se tem escrito em torno desta proposta sobre como pensar a modernidade e condição humanas<sup>11</sup>, mas cremos ser crucial compreender as principais implicações contidas no complexo conceito de “orientalismo”. *Orientalismo* mostra como o europeu, ao contrário de Narciso, que se deixa trair pelo fascínio do Eu pela sua própria imagem e seduzir por esse falso Outro, mas à semelhança do qual tenta possuir esse Outro, procurou assumir controlo sobre a alteridade oriental, objectificando-a, e sobre os diferentes discursos que circularam sobre ela no Ocidente. É esta sociologia da produção ou configuração, circulação, disseminação e consumo de imagens e de outras estruturas de significação sobre a alteridade oriental que constitui o foco do nosso trabalho e que *Orientalismo* revisita.

O presente capítulo visa assim servir de introdução ao problema teórico que sustenta a nossa reflexão e subjaz ao *corpus* seleccionado. Nele procuramos também situar o orientalismo no quadro geral da história de Portugal desde os Descobrimentos até ao início do século XX e em relação estrita com o Extremo Oriente, a geografia em foco neste estudo.

### **1.1. *Orientalismo*: o alcance de uma obra**

Transversal a *Orientalismo*, onde se exploram práticas discursivas que dão consistência à

---

te dos impérios europeus na Ásia: “Said has been highly influential on the Subaltern Studies group, [...] *Orientalism* [...] inaugurating ‘colonial discourse theory’, or postcolonial studies” (Rotter 2000: 1206).

<sup>10</sup> Estes conceitos serão abordados no nosso estudo conforme Edward Said os define em *Culture and Imperialism*: “As I shall be using the term, ‘imperialism’ means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan centre ruling a distant territory; ‘colonialism’, which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory” (Said 1994: 8).

<sup>11</sup> Parece-nos importante mencionar a crítica mais recente de Robert Irwin que, em *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies*, sistematiza as principais imprecisões, extrapolações e erros factuais que podem encontrar-se em *Orientalismo* (Irwin 2006: 277-309, sobretudo 282-286).

ideia de Oriente, é a presença de um discurso binário, ali dividido entre Ocidente e Oriente, e a tentativa de desmontagem do mesmo nitidamente inspirada na teoria do desconstrucionismo de Jacques Derrida<sup>12</sup>. Pensando a história do orientalismo desde Ésquilo até ao século XX e focando sobretudo o século XIX, Edward Said define vários momentos-chave para a compreensão do orientalismo europeu e procura identificar diversas estruturas orientalistas ao percorrer diferentes gerações de orientalistas (em particular antropólogos e filólogos como Silvestre de Sacy, William Jones, Ernest Renan, Edgar Quinet) e de escritores oitocentistas (William Lane, Chateaubriand, Lamartine, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert). É seu objecto de estudo a relação que o Ocidente – entendido como a Europa, a que se junta no final do século XIX os Estados Unidos da América – estabelece com o Oriente com base no lugar que a ideia de Oriente ocupa na imaginação e experiência europeias.

Esse lugar é identificado pelo ensaísta como um de particular inferioridade e subjugação. Para sustentar este argumento de uma tradição discursiva de imposição da superioridade europeia sobre o Oriente domesticado, Said avança três grandes definições de orientalismo – uma mais abrangente, outra académica e uma histórica –, as quais convergem na noção de que o orientalismo é uma elaboração conceptual ocidental sobre o Oriente que não surgiu num vazio contextual:

[C]hamarei *orientalismo*, um modo de relacionar-se com o Oriente que se baseia no lugar especial que o Oriente ocupa na experiência da Europa ocidental. O Oriente não é apenas um lugar adjacente à Europa; é também a região onde se encontram as maiores, mais ricas e antigas colónias europeias [...] o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como contraposição à sua imagem, como ideia, personalidade e experiência contrárias à sua. [...] O orientalismo exprime e representa, cultural e ideologicamente, essa parte, como um modo de discurso apoiado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas e até burocracias e estilos coloniais. [...] A acepção de orientalismo mais facilmente aceite é académica, e de facto a etiqueta serve ainda um considerável número de instituições aca-

<sup>12</sup> Veja-se sobretudo: Jacques Derrida. 1997. *De la Grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.

démicas. Quem ensine, escreva ou investigue sobre o Oriente [...]. Se comparado com *estudos orientais* ou com “*area studies*”, é verdade que o termo *orientalismo* é hoje menos preferido pelos especialistas, não só por ser muito vago e genérico, como por se encontrar conotado com a atitude despótica do colonialismo europeu do século XIX e de princípios do século XX. [...] Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa diferença ontológica e epistemológica estabelecida entre “o Oriente” e (na maioria dos casos) “o Ocidente”. [...] [O] orientalismo pode ser debatido e analisado como uma instituição corporativa que lida com o Oriente – que se relaciona com ele emitindo juízos sobre ele, autorizando visões dele, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o orientalismo é um estilo ocidental para dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente. (Said 2004a: 1-3; ênfase do original)

Neste excerto, conjuga-se o insistente recurso ao campo semântico da representação – através de palavras ou expressões como “imagem”, “ideia”, “exprime”, “representa”, “imagens”, “estilo de pensamento” – com o do colonialismo, através de uma escolha vocabular gradativa: desde “autorizando visões” a “ensinando-o”, “colonizando-o”, “governando-o”, “dominar”, “exercer autoridade sobre”. Por aqui se verifica, desde já, um acordo generalizado sobre o orientalismo como construção subjectiva de uma alteridade, localizada num espaço denominado e aceite como “Oriente”, que é ilustrativa de um modo de relacionamento em que o mundo oriental estaria em permanente desvantagem em relação ao Ocidente.

Do ponto de vista académico, é no final do século XIX que o orientalismo se eleva a disciplina, pelo que ser orientalista implicava ser detentor de um diploma universitário em estudos orientais<sup>13</sup>, englobando quem ensina, investiga ou escreve, de forma autorizada, sobre o Oriente. Com efeito, o orientalista oitocentista seria, sobretudo, aquele que

<sup>13</sup> “Ser orientalista significava ter instrução universitária em estudos orientais (por volta de 1850, todas as principais universidades da Europa tinham um currículo plenamente desenvolvido numa das disciplinas orientalistas) [...], significava a publicação em meio acreditado (talvez com o selo de uma sociedade culta ou de um fundo de traduções orientais)” (Said 2004a: 224). Como refere Manuela Leão Ramos (2001: 18-19), os termos “Oriente” e “orientalismo”, a que acrescentamos também “orientalista”, surgem pela primeira vez no *Grande dicionario portuguez ou thesouro da lingua portugueza* em 1873, justamente aquando da realização do primeiro Congresso Internacional dos Orientalistas. As definições aí apresentadas reflectem o entendimento epistemológico, pedagógico e académico que se fazia dos termos: “ORIENTALISMO, s. m. Conjunto dos conhecimentos, das ideias philosophicas e costumes dos povos orientaes. – Sciencia dos orientalistas, conhecimento das linguas orientaes”; “ORIENTALISTA, s. m. Homem versado no conhecimento das linguas orientaes” (Vieira 1873: 583).

é versado em filologias ou literaturas orientais. A despeito desta ênfase filológica, em momento algum do seu estudo Said se refere à tradução de textos orientais para línguas europeias ou à importância da tradução para a construção e fixação de uma imagem do Oriente.

O ensaísta reconhece que o termo “orientalismo” carece hoje de simpatia por parte dos especialistas por ser demasiado vago e genérico e por ter ficado associado ao colonialismo europeu no século XIX e, em particular, a uma política militarista imperial. Esta é a conotação que, para Said, maior consenso reúne, em que o Oriente surge como espaço onde se concentram muitas das colónias europeias (pensemos no exemplo clássico da Índia britânica ou, no contexto português, de Goa ou Macau). Todavia, foi a imposição de uma presença europeia nesses territórios compreendidos dentro da coordenada Oriente, presença essa que teria procurado legitimar-se por meio de acções envolvendo algum tipo de violência, que veio chamar a atenção para as línguas, literaturas e culturas orientais e permitir o desenvolvimento de um interesse académico pelo Oriente. É esta conotação colonial que o autor vincula ao termo, delimitando assim o âmbito da sua reflexão, em que apresenta o discurso orientalista como a manutenção da hegemonia ocidental sobre o Oriente e, por isso, como uma forma de violência. Esta presença europeia em território oriental acabaria por estimular a produção de um estilo de pensamento e de discurso sobre o Oriente radicado na crença de uma distinção ontológica e epistemológica entre Oriente e Ocidente. Seria por o ocidental acreditar na existência de uma essência oriental, distinta do Ocidente, que o Oriente seria preservado numa posição de subalternidade. A acepção mais abrangente do conceito de “orientalismo” reporta-se a este entendimento como discurso e retórica institucionalizados, que permitiriam ao Ocidente o exercício contínuo de autoridade e controlo sobre o Oriente.

Desde o início que Edward Said delimita bem a direccionalidade do seu estudo, ao optar por se centrar somente na experiência anglo-francesa aplicada ao Oriente islâmico, fazendo deste modo coincidir espaço (Ocidente/Oriente) e religião (cristandade/islamismo)<sup>14</sup>. Paralelamente, alerta para a existência de uma relação diferente entre Ocidente e Extremo Oriente, que exclui do âmbito da sua análise. Reconhece, desta forma, a coexistência de diferentes orientalismos em função do referente oriental em causa, e logo de diferentes Orientes:

[U]ma grande porção do Oriente parece ter sido eliminada – a Índia, o Japão, a China e outras secções do Extremo Oriente – não porque estas regiões não fossem importantes [...] mas porque se pode estudar a experiência europeia do Próximo Oriente, ou Islão, independentemente da experiência do Extremo Oriente. (2004a: 19)

Podemos, para já, concluir que, por um lado, o termo “Oriente” pode conglomerar diversas realidades e, nesse sentido, não pode ser geográfica e culturalmente estável, como aliás a história do relacionamento entre Ocidente e Oriente confirma, ao pautar-se por “ciclos de entusiasmo e de desilusão” vários (Said 2004a: 132), que têm implicações directas na configuração discursiva do Oriente. Se no período helénico o mundo bárbaro que se estende para o interior asiático é designado como Oriente, nos séculos XVIII e XIX falar *do* Oriente tanto pode incluir o Norte de África – o chamado Oriente mediterrânico (Hentsch 1988: 9) – e as terras do Próximo ou Médio Oriente (com destaque para a Turquia, Israel e Palestina) como o subcontinente indiano, o Sudeste Asiático (Filipinas, Timor Lorosae, Indonésia, Malásia, Indochina), o Extremo Oriente (China, Japão, Coreia,

<sup>14</sup> Roger-Pol Droit alude da seguinte forma à sobreposição e confusão entre espaço e religião: “No final do Império Romano, por exemplo, quando começam a separar-se um Império do Oriente e um Império do Ocidente, este último inclui toda a parte oeste da Europa, do Sul de Espanha até à Escócia e da Bretanha até ao Reno e ao Danúbio. [...] Ao avançarem para a Rússia, para a Turquia, aproximavam-se do Oriente, da Ásia. [...] O Ocidente, a partir da Idade Média, era cristão de rito católico, e o Oriente, apesar de também cristão, era de rito ortodoxo. A situação voltou a mudar com as conquistas árabes e, posteriormente, com o domínio do Império Otomano. Ao Ocidente cristão opunha-se, desta vez, um Oriente muçulmano” e, “[a] partir da Idade Média, Ocidente e cristandade acabam por se confundir” (2009: 14-15, 17).

Taiwan) ou ainda um território tão próximo de Portugal como a Espanha, em virtude da sua visível herança muçulmana. *Les Orientales* (1828) de Victor Hugo (1802-1885) testemunha bem esta mudança de foco de interesse: do mundo helénico transita-se para o Oriente e é neste desvio de olhares que situamos o nosso trabalho de investigação – “Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste” (Hugo 2006: 23). A categoria “Oriente”, ao contrário do que os orientalistas oitocentistas argumentariam, não pode assim ter uma consistência ontológica, na medida em que esta se reconstrói continuamente de acordo com as coordenadas espaço-tempo e em função da própria circunstância contextual em que aquele que verbaliza o Oriente se posiciona. A rasura dessa consistência ontológica implicaria, portanto, que a separação radical entre Ocidente e Oriente deixasse de fazer sentido, quando é essa separação que asseguraria a eficácia do discurso orientalista. É também por este conjunto de razões que nos referimos ao Oriente como cronótopo.

Não apenas exclui Said da sua análise a experiência com o Extremo Oriente como também variadas tradições orientalistas e tendências orientalizantes dentro do sistema europeu e que, ao serem marginalizadas, podemos considerar mais periféricas. Seria este o caso do Oriente e do orientalismo portugueses<sup>15</sup>. O postulado saidiano concentra-se, em síntese, nos colonialismos anglófono e francês, nomeadamente “[n]as amplas preocupações políticas configuradas pelos três grandes impérios – britânico, francês e americano – em cujo território intelectual e imaginativo o discurso foi produzido” (2004a: 16-17). O tratamento deliberado destes discursos orientalistas não o impedirá, porém, de generalizar sobre o fenómeno a partir dessas experiências concretas.

<sup>15</sup> “A Grã-Bretanha e a França dominaram o Mediterrâneo Oriental a partir aproximadamente do século XVII. Contudo, o meu estudo sobre esse domínio e interesse sistemático não faz justiça [...] às importantes contribuições da Alemanha, da Itália, da Rússia, da Espanha, de Portugal” (Said 2004a: 19).

Das premissas introdutórias a *Orientalismo*, que acabámos de expor, facilmente se infere como a reflexão de Said é uma crítica ao processo (modo) de construção de um saber, que seria indissociável da intenção de dominar e subjugar, bem como ao produto desse processo, que o ensaísta enquadra preferencialmente numa lógica circular de reordenação do mundo através da combinação e sobreposição de vários *-ismos*: nacionalismo, colonialismo/imperialismo, orientalismo. No âmbito desta lógica, a história mostra que a Europa tem tendencialmente estereotipado a alteridade cultural ora como boa, ora como má. Para o primeiro caso, Said alude à instrumentalização da ideia de Oriente como meio para atingir uma finalidade terapêutica de regeneração da Europa (Said 2004a: 131-133)<sup>16</sup>, em que a exaltação do Oriente serviria como apresentação de um modelo de boas práticas e onde a tradição europeia encontraria os ingredientes e a inspiração que lhe faltariam com vista à renovação e dinamização internas. Para o segundo caso, e é esta vertente que Edward Said explora na sua obra, o Oriente estaria ideologicamente ao serviço do fortalecimento identitário da Europa por via da subalternização do oriental. Dito doutro modo, o Oriente serviria como área de teste para o Ocidente proclamar a sua supremacia e o seu próprio êxito civilizacional.

É sobretudo a prática ou a dependência colonial que Said considera como pré-condição para o orientalismo, que aborda assim como um fenómeno negativo e que negaria a possibilidade de um interesse descomprometido no Oriente. O principal argumento de Edward Said é, portanto, o de que o orientalismo seria um instrumento retórico colonial ao serviço do poder centralizador europeu, e é sobretudo no século XIX que ser-se orientalista equivaleria a partilhar uma ideologia colonial.

<sup>16</sup> Edward Said faz remontar esta ideia da regeneração da Europa através da utilização da Ásia ao idealismo romântico: “[A] regeneração da Europa pela Ásia – era uma ideia romântica muito influente. Friedrich Schlegel e Novalis, por exemplo, incentivavam os seus conterrâneos e os europeus em geral a fazerem um estudo pormenorizado da Índia, porque, diziam, a cultura e religião da Índia podiam derrotar o materialismo e o mecanicismo (e o republicanismo) da cultura ocidental. E desta derrota emergiria uma Europa nova e revitalizada” (2004a: 133; ver sobretudo Schwab 1950).

Nesse sentido, o autor reconhece desde o início uma motivação pessoal como factor a ter em consideração aquando da leitura de *Orientalismo* (ver também *post-scriptum* à edição de 1995 – Said 2004a: 391-418) e que diz respeito à sua condição e experiência pessoal enquanto sujeito oriental que cresceu sob a égide do colonialismo britânico, identificando-se ele próprio como fruto da aplicação dessa retórica eurocêntrica e europeizante que define como orientalismo (Said 2004a: 29-30). O reconhecimento desta motivação pessoal não impediria, todavia, que Said viesse a ser acusado de propagandear um projecto de humanismo subjectivo e ideologicamente faccioso (Almárcegui 2003: 3; Prakash 1995: 199). Em 1993, em *Representações do intelectual*<sup>17</sup>, farão eco ao leitor de *Orientalismo* as seguintes palavras:

A esta tarefa extremamente importante de representar o sofrimento colectivo do próprio povo, de testemunhar o seu trabalho árduo, de reafirmar a sua perseverança, de reforçar a sua memória, algo mais tem de ser acrescentado, algo que só um intelectual, creio eu, tem a obrigação de levar a cabo. [...] [D]ar uma maior abrangência humana ao que uma dada raça ou nação sofreu, associar essa experiência aos sofrimentos de outros. (2000: 49)

Referindo-se repetidas vezes ao “papel público do intelectual moderno” (Said 2000: 29), parece-nos ser esta a tarefa que o ensaísta, enquanto humanista ou homem de letras, assume em 1978. Através de *Orientalismo* procura mostrar como as representações ocidentais do Oriente são reveladoras da falta de humanismo dos intelectuais ocidentais; o projecto orientalista seria, neste sentido, peremptoriamente anti-humanista e anti-humano (Said 2004a: 50). Seria, no fundo, uma experiência humana falhada: “[O] orientalismo não foi capaz de se identificar com a experiência humana, nem foi capaz de a ver como experiência humana” (Said 2004a: 389). Edward Said imputa ao intelectual um papel mais interventivo na sociedade, pela responsabilidade de não deixar cair no esquecimento

<sup>17</sup> Veja-se também, de Edward Said, o ensaio “The Public Role of Writers and Intellectuals” (2001), inserto em *Humanism and Democratic Criticism* (2004).



uma memória colectiva e histórica, assim como de denunciar a violência contida em discursos como o orientalista.

Por humanismo o autor entende a capacidade de reflexão histórica, relacional e racional sobre a realidade (Said 2004b: 874). Crê que o uso inteligente da crítica humanista pode constituir uma forma de luta (2004b: 874) e de resistência a práticas inumanas ou a uma qualquer situação de desigualdade que desfiguram e coagem a história da humanidade (Said 2004a: xxv, 2004b: 878), como aconteceria, em seu entender, com o discurso orientalista. É com convicção que afirma que os intelectuais e académicos teriam um compromisso (cívico) para com a sociedade e a comunidade científica que ajuda a formar essa sociedade (Rotter 2000: 1212), ou seja, um compromisso para com a sua ciência, o objecto de estudo dessa ciência e as pessoas que formam nessa ciência. Ainda em *Representações do intelectual*, Said define o intelectual como aquele que é capaz de “levantar questões embaraçosas em público, confrontar ortodoxias e dogmas [...] alguém que não pode ser facilmente co-optado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os assuntos que são sistematicamente varridos para debaixo do tapete” (2000: 28). Seria este projecto humanista que deveria, para Said, definir a ética dos intelectuais e académicos.

A política educativa e os *curricula*, ministrados por intelectuais ao serviço de uma determinada estrutura política, são apresentados como possíveis meios de propaganda ideológica e, no caso específico do orientalismo, como perpetuadores de uma visão que subscreveria a domesticação do Outro. Neste âmbito, a retórica orientalista actuaria de acordo com uma lógica unidireccionalmente motivada, em que o Outro oriental não se constrói com base num diálogo intercultural, mas antes num monólogo, mediado ou protagonizado pelo orientalista, o intelectual ocidental. A relação Eu-Outro dá lugar a uma relação Eu-Objecto, em que o sujeito oriental, tornado objecto passivo, deixa de ter auto-

nomia ou poder para escapar ao discurso que se impõe, de fora e de modo apriorístico, sobre ele. Por um lado, acusa-se a mercantilização do discurso orientalista, a que o próprio Said alude, pela qual se verificaria uma politização do ensino. Esta tornaria o estudante consumidor de um conhecimento especializado que lhe é incutido como verdade hegemónica e que, mais tarde, como salienta Norman Fairclough (1992: 214), ele próprio aplicará e transmitirá. Edward Said denuncia, desta forma, a cumplicidade entre ensino e política na perpetuação dos interesses coloniais, isto é, a convergência entre a universidade e as instituições de poder nacionalistas e coloniais (Young 2004: 166, 169). Este ataque que se desenha à comunidade académica europeia veio contribuir para a descredibilização da área de estudo dos orientistas, obrigando ao repensar da própria comunidade e dos seus modelos e modos de transmissão e construção de conhecimento. Por outro lado, o século XIX, período em estudo, é o século do capitalismo europeu, sendo o orientalismo um dos produtos da modernização capitalista (Dirlik 1996: 117). Ho-Fung Hung (2003: 254-280) argumenta que a evolução do orientalismo é correlata da expansão geográfica do capitalismo, defendendo que a formação e a transformação do discurso orientalista são decorrentes das alterações no sistema capitalista (Laborinho 1992a: 456). São as instituições económicas que sustentam os meios intelectuais, em particular as instituições de ensino, pelo que o êxito das primeiras depende do das segundas e vice-versa.

O conhecimento configurado pelo discurso orientalista permite ao ensaísta sublinhar a interdependência entre literatura e política (Said 2004a: 31); como os humanistas e intelectuais partilham preocupações políticas, a literatura que escrevem pode *ser* política:

[A] minha actividade faz com que eu seja considerado um “humanista”, título que indica que as humanidades são a minha especialidade [...] A distinção entre “humanistas” e pessoas cujo trabalho tem implicações ou significados políticos pode ser ampliada se acrescentarmos que as cores ideológicas do primeiro têm uma importância secundária para a política [...] a ideologia dos últimos é parte integrante do seu material [...] sendo, por conseguinte, assumidamente “política”.

[...] Jamais pôde alguém inventar um método para separar o intelectual das circunstâncias da vida, do seu envolvimento (consciente ou inconsciente) numa determinada classe, conjunto de crenças, posição social, ou da mera actividade enquanto membro da sociedade. [...] Por conseguinte, este conhecimento não é automaticamente não político. [...] O meu argumento consiste em demonstrar que o interesse europeu e americano pelo Oriente era político [...], mas que foi a cultura que criou esse interesse, que contribuiu de modo dinâmico, ao lado de razões puramente políticas, económicas e militares, para fazer do Oriente o lugar variado e complicado que obviamente era dentro do âmbito que denomino orientalismo. (2004a: 10-13; ênfase do original)

A ênfase sobre a vinculação da literatura, e das representações do Outro que ela põe em circulação, a um projecto político-ideológico acaba por mostrar que *Orientalismo* é ele próprio um acto tão político quanto os discursos orientalistas que Said analisa. Ao pensar o texto literário como espaço doutrinário que assimila ou reproduz as preocupações atinentes ao seu contexto de produção, Said põe em evidência a cumplicidade entre literatura e acção humana. Neste sentido, integra a acção e as relações humanas num quadro de objectivos e finalidades<sup>18</sup> para mostrar que a literatura orientalista é uma estrutura discursiva ideológica e politicamente contaminada.

Partindo de Michel Foucault<sup>19</sup> e da máxima “poder é conhecimento” (uma reformulação de “conhecimento é poder” de Francis Bacon [1561-1626]), Said visa mostrar de que modo a autoridade económica, política, militar ou de outra natureza está patente na literatura e como este discurso contém outros tipos de autoridades que resultam na opressão do Oriente. Seria da inter-relação entre estes termos correlatos – poder, conhecimento

<sup>18</sup> A propósito da filosofia da acção humana, Manuel Frias Martins, entre outros, define-a como aquela que “nos diz que a relação que estabelecemos com os nossos semelhantes se funda sempre no reconhecimento de que os nossos actos (tal como os actos de qualquer pessoa) exibem um determinado *comprometimento* e uma determinada *finalidade* que fazem com que esses actos sejam nossos num sentido mais imperioso do que aquele que resulta do modo como os executámos” (1995: 161; ênfase do original). Quer isto dizer que a relação que estabelecemos com os nossos pares se baseia no reconhecimento de que os nossos actos são sempre motivados e têm sempre uma finalidade a alcançar, uma agenda a cumprir.

<sup>19</sup> Timothy Brennan (2000) não só nega ao livro *Orientalismo* o papel de inaugurador da área de estudos pós-coloniais como nega caracterizar o discurso de Edward Said de foucaultiano, procurando aliás demonstrar a ausência do pensamento de Michel Foucault da crítica saidiana. Robert Irwin não nega o qualificativo “foucaultiano”, antes assinala as inconsistências no uso que Said faz do pensamento de Foucault e, em particular, do seu conceito de “discurso” (2006: 289-290, 300).

e discurso – que sobrevive a empresa colonial, justificada em nome de uma missão filantrópica e civilizadora do Oriente que o europeu colonizador teria reivindicado para si mesmo de modo a legitimar a sua acção; nas palavras de Rana Kabbani, “he [o colonizador europeu] did not come as exploiter, but as enlightener. He was not seeking mere profit, but was fulfilling his duty to his Maker and his sovereign [...]. This was the white man’s burden, that reputable colonial *malaise*” (2008: 24-25).

Esta missão seria encarada pelo colonizador europeu como uma domesticação do bom selvagem, aproximando-se assim do homem renascentista, para quem a divisão entre Nós e Eles era sobretudo uma divisão entre cultura (poder) e natureza (selvagem) (Pálsson 1994: 6). O tenente Alfredo Loureiro da Fonseca, por exemplo, define a colonização em termos similares, como “a acção que um povo civilizado exerce sobre um país de civilização inferior à sua, com o fim de o transformar progressivamente, pela valorização dos seus recursos naturais” (1919: 48); equipara mesmo o colono a um educador, no sentido em que seria seu dever concorrer para “a *melhoria da situação moral e material dos indígenas*” (1919: 48; ênfase do original). Tal como o colonizador, também o orientalista se sentiria colmatar uma lacuna no mundo oriental e a trazer-lhe a necessária modernidade tecnológica e o progresso civilizacional<sup>20</sup>: “Formalmente, o orientalista vê-se a si próprio como aquele que efectua a união entre o Oriente e o Ocidente, mediante, sobretudo, uma reafirmação da supremacia tecnológica, política e cultural do Ocidente” (Said 2004a: 289). Tender-se-ia a descrever o oriental como estando imerso num estado de a-evolução ou anarquia que o Ocidente visaria atenuar.

<sup>20</sup> Como afirma Arif Dirlik: “Eurocentrism served the cause of colonialism by representing the world outside of Europe as ‘empty’, at least culturally speaking, or backward, defined in terms of ‘lack’, and hence in need of European intervention” (1996: 111). Há uma relação de causa e efeito entre eurocentrismo e colonialismo que sobressai aquando da representação do Outro como inferior e retrógrado, legitimando-se assim a intervenção civilizadora europeia na esfera cultural do Outro.

O atraso histórico que o orientalista argumentaria para o Oriente é evidência da preocupação taxonômica própria da época, que teorias étnicas como a de Charles Darwin (1809-1882) e outras racistas e arianas como as de Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882), bem como a própria instituição da antropologia como disciplina eurocêntrica ao serviço do império<sup>21</sup>, vieram realçar: a urgência de classificar a espécie humana levaria o europeu a apresentar o oriental como “irracional, depravado (caído), infantil” (Said 2004a: 45-46), no fundo como um ser decadente, primitivo e inferior. Rana Kabbani (2008: 23) sublinha esta tendência como uma projecção do mal em grupos fracos ou marginais. Ao mesmo tempo que essa exigência taxonômica acentuou a polaridade Eu/Outro e a divisão do mundo entre progresso ou civilização (Ocidente) e atraso ou estagnação (Oriente), exemplifica também a propensão do orientalista para a generalização dualista, que incorre o risco da estereotipização (Olson 2005: 333), em que o colonizador seria tipificado como branco, europeu e opressor, enquanto o colonizado seria o fraco impotente. Dentro do contexto nacional, por exemplo, Pedro Gastão Mesnier (1846-1884) refere-se, sem hesitar, à predestinação racial como feito da natureza que não poderia ser invertido: “Cada raça, ou grupo de raças, tem o seu destino e a sua especialidade, o europeu é guerreiro e dominador, o asiático é negociante, fabricante, agricultor e servo. Quem quizer inverter estas relações, experimentará que está lutando contra leis naturais” (1874: 133).

Este tipo de afirmações estereotipadas leva Edward Said a denunciar o discurso orientalista como prolongamento entre a autoridade do agente produtor desse discurso e o domínio europeu do e no Oriente, ou seja, a reescrita do Oriente como reflexo da ideolo-

<sup>21</sup> “[I]t [a antropologia] emerged as a distinctive discipline at the beginning of the colonial era, that it became a flourishing academic profession toward its close, and that throughout its history its efforts were chiefly devoted to a description and analysis – carried out by Europeans, for a European audience – of non-European societies dominated by the West. It was the colonial cataloguing of goods; the anchoring of imperial possessions into discourse” (Kabbani 2008: 106).

gia colonial europeia, pelo que um diferente índice de desenvolvimento civilizacional ou de bem-estar material seria suficiente para alimentar esse sentimento de superioridade europeia<sup>22</sup>. Como se vê, este orientalismo moderno, como Said lhe chama, teria sido concomitante com a construção dos impérios e dos nacionalismos europeus<sup>23</sup> e, em consequência, com a afirmação da própria ideia de uma identidade europeia, definida em contraste com o Oriente. O *corpus* literário que Said analisa é sintomático da cumplicidade entre essas lógicas imperialista e nacionalista, que ele relaciona com as teorias do poder e do discurso formuladas por Foucault. Importa sublinhar, como temos vindo a expor, que o ensaísta se apoia num aparelho teórico radicado numa tradição académica e filosófica europeia, justamente a que acusa de subjugar o Outro oriental (Almárcegui 2003: 5). Trata-se, em nosso entender, de assumir simbólica e estrategicamente, por essa forma, controlo sobre as visões ocidentais a respeito do Oriente (Olson 2005: 324). Tal controlo não nos coíbe, porém, de caracterizar a sua abordagem por um essencialismo<sup>24</sup> sobretudo quanto ao humanismo que professa e à indissociabilidade entre discurso e práxis, indissociabilidade esta que nós não partilhamos.

<sup>22</sup> No ensaio queirociano *Chineses e japoneses* (1894), está bem patente este tipo de preconceito e inferência na caracterização que se faz de Pequim: “Quando uma civilização se abandona toda ao materialismo, e dele tira, como a nossa, todos os seus gozos e todas as suas glórias, tende sempre a julgar as civilizações alheias segundo a abundância ou a escassez do progresso material, industrial e sumptuário. Pequim não tem luz eléctrica nas lojas; logo Pequim deve ser uma cidade inculta” (1997: 35).

<sup>23</sup> Isaiah Berlin define o eurocentrismo a partir de várias considerações sobre o conceito de nacionalismo no século XIX, fazendo eco de Edward Said: “[R]adical political thinkers of those times spoke of the inhabitants of Africa or Asia, there was, as a rule, something curiously remote and abstract about their ideas. They thought of Asians and Africans almost exclusively in terms of their treatment by Europeans. [...] [T]he peoples of Africa and Asia were discussed either as wards or as victims of Europeans, but seldom, if ever, in their own right, as peoples with histories and cultures of their own; with a past and present and future which must be understood in terms of their own actual character or circumstances” (1997: 603).

<sup>24</sup> Segundo Michaela Wolf, “[d]esde o aparecimento do pensamento desconstrucionista, qualquer tipo de crítica textual baseada em oposições binárias tem sido confrontada com a acusação de ser ideologicamente viciada. Além do mais, a criação de fronteiras estáveis entre o Eu e o Outro implica a essencialização das diferenças culturais” (2008b: 105). Uma crítica frequente à obra de Edward Said consiste em apresentá-la investida de um pensamento pobremente redutor e binário que essencializa as diferenças culturais. Não podemos, no entanto, deixar de mencionar que o próprio objecto de estudo convida a essa circularidade discursiva e que o ensaísta estava ciente desses riscos: “Os meus receios são a distorção e a inexactidão, ou melhor, o tipo de inexactidão produzida por uma generalização dogmática ou por uma focalização demasiado positivista e localizada” (Said 2004a: 9).

Clarifiquemos: para Said, a subjugação do Oriente no plano discursivo-literário reflectiria, em princípio, a sua subjugação politicamente institucionalizada. Ora nós não acreditamos que a lógica colonial seja condição *sine qua non* para a emergência do orientalismo. Apoiamo-nos, neste sentido, em Roger-Pol Droit, entre outros, que enuncia a possibilidade de separação entre o plano discursivo e o plano da acção humana nos seguintes termos:

O estudo dos outros não é necessariamente sinónimo de simpatia ou de abertura. Este desejo [...] não implica qualquer solidariedade profunda ou amor pelos outros. Mas também não significa que essa procura de conhecimento esteja unicamente ao serviço dos esforços coloniais. Não há dúvida de que algumas informações ajudam a vencer guerras, dominar ou administrar. No entanto, esse estudo dos outros nunca poderá ser reduzido a essa função. Ele configura, sem dúvida, uma maneira de procurar a sua própria identidade. (2009: 71)

Com base na possibilidade enunciada de separação entre discursivo e extratextual, compreende-se que pode haver uma subjugação do Oriente no plano discursivo, ou mesmo uma prática discursiva colonial, sem que esta envolva necessariamente, no domínio extratextual, a institucionalização de um acto de violência física (ou outra) ou se traduza no exercício de políticas imperiais ou coloniais. Ou seja, a relação entre discurso e subjugação extratextual da alteridade não será condição exclusiva para o fenómeno orientalista. Aliás, o próprio programa metodológico de “comparatismo estratégico” que Said propõe, e que por vezes oblitera nas suas próprias análises, permite contemplar essa possibilidade de disjunção. Deste programa fazem parte a formação estratégica e a localização estratégica<sup>25</sup>, duas categorias que se subsumem ao modo de relacionamento entre texto, autor e

<sup>25</sup> “[L]ocalização estratégica, que é o modo de caracterizar a posição do autor num texto em relação ao material oriental sobre o qual escreve, e a formação estratégica, que é um modo de analisar a relação entre textos e o modo como grupos de textos, tipos de textos, inclusive géneros textuais, adquirem massa, densidade e poder referencial entre eles próprios e, posteriormente, no seio mais vasto da cultura” (Said 2004a: 22-23; ênfase do original). Estas abordagens estratégicas, que dizem respeito, respectivamente, à posição do produtor textual (autor ou tradutor) em relação ao material oriental sobre o qual escreve – estando este posicionamento codificado no próprio produto textual – e à posição que os textos, traduzidos ou não-

contexto (de produção e de recepção) através da conjugação de dois eixos de análise: perspectiva (textual) e posicionamento (discursivo).

A não-coincidência entre o Oriente textualizado e o Oriente que se supõe real permite-nos concluir que no plano discursivo, e é deste que nos ocupamos, serão múltiplas as possibilidades retóricas a que se pode estrategicamente recorrer para criar uma distinção ontológica entre Ocidente e Oriente. No presente estudo, e como concretizaremos a partir do Capítulo 3, é nosso objectivo propor, para o final do século XIX e princípios do XX, o género como uma dessas múltiplas possibilidades colocadas ao serviço da diferenciação ontológica e epistemológica entre Ocidente e Oriente.

Conquanto tenham sido, como Said argumenta, os orientalistas a promover essa antinomia ontológica – “Porque o orientalismo era, em última instância, uma visão política da realidade cuja estrutura promovia a diferença entre o familiar (a Europa, o Ocidente, ‘nós’) e o estranho (o Oriente, o Leste, ‘eles’)” (Said 2004a: 50)<sup>26</sup> –, a sua própria abordagem ajuda a acentuar essa antinomia. Nela propõe que o Ocidente seria homogeneamente autor de uma representação perniciosa e atavística do oriental e o Oriente seria

---

-traduzidos, desempenham em sistemas literários mais amplos tendo em conta o seu poder referencial (Young 2004: 175), permitem compreender o modo de funcionamento do sistema cultural e literário europeu.

<sup>26</sup> Edward Said não só apresenta a oposição Nós/Eles como entraves ao relacionamento Leste-Oeste, como ao nível do próprio enunciado se auto-inclui no pronome “nós”, que designa o bloco ocidental. Definindo o seu público-alvo como o Ocidente, o reiterado posicionamento do lado deste através dos pronomes integrativos “nós” ou “nosso” (“[o]s orientais viviam no seu mundo, ‘nós’ vivíamos no nosso”; “divisão dos homens, digamos, entre ‘nós’ (ocidentais) e ‘eles’ (orientais)” [Said 2004a: 50, 52]) não é inocente. Há uma descoincidência entre a sua identidade oriental e o lugar donde escreve, que remete a condição “oriental” não para um posicionamento geográfico mas antes para um sentimento de pertença e herança identitárias. Parece-nos que esta focalização externa – adequada à própria exterioridade do orientalismo (enquanto discurso produzido a partir de um olhar de fora do Oriente) – permite ao crítico garantir uma maior proximidade ao público ocidental e uma maior aceitação dos seus próprios argumentos. Said essencializa o Oriente e o Ocidente para denunciar um discurso europeu também ele essencialista, retroactivamente definindo o Ocidente em moldes analogamente essencializadores. Ao transpor para o seu discurso os clichés do orientalismo e a sua visão monolítica do mundo, Said verbaliza um processo que James G. Carrier designa por “etno-orientalismo” (ou auto-alienação): “By ethno-Orientalism I mean essentialist renderings of alien societies by the members of those societies themselves. [...] [H]ow an essentialist Alien sense of self (ethno-Orientalism) is produced in dialectical opposition to the Aliens’ conception of the impinging Western society (their ethno-Occidentalism)” (1992: 198).



homogeneamente vítima de uma má representação. Por isso as suas conclusões nos parecem tão generalizadoras e redutoras como, afinal, as conclusões dos orientalistas.

Quatro anos antes da publicação de *Orientalismo*, Said terminaria o ensaio “The Text, the World, the Critic” afirmando que toda a crítica é universal e que qualquer crítica contra formas de pensamento monocêntricas, como seria o discurso orientalista, será, em princípio, sempre legítima:

[C]riticism is worldly and in the world so long as it opposes monocentrism in the narrowest as well as the widest sense of that too infrequently used notion: for *monocentrism* is a concept I take in conjunction with ethnocentrism, the assumption that culture masks itself as the sovereignty of *this* one and *this* human, whereas culture is the process of dominion and struggle always dissembling, always deceiving. Monocentrism is when we mistake one idea as the only idea, instead of recognizing that an idea in history is always one amongst many. (Said 1975: 22; ênfase do original)

A crítica exposta em *Orientalismo* visa, pois, acusar o monocentrismo do discurso orientalista, ao mesmo tempo que, ao fixar o orientalismo como prática generalizada de dominação do Oriente, acaba, em nosso entender, por propor uma visão de igual modo tendencialmente monolítica e monocêntrica.

Se, como vimos, a coordenada Oriente não é histórica nem geograficamente estável, o discurso sobre o Oriente não poderá, em princípio, ser monolítico: ainda que a sua base permaneça inalterável, este conceito sofre variações ligadas directamente ao contexto histórico em que o discurso é produzido. Estas variações tornam-se mais claras quando consideradas à luz das noções que o próprio ensaísta introduz de “orientalismo latente” e “orientalismo manifesto”<sup>27</sup>, cuja dinâmica permitiria compreender melhor a tradição his-

<sup>27</sup> Usando conceitos provenientes da psicanálise, Said (2004a: 259-261) defende que o orientalismo manifesto reifica o Oriente como objecto de conhecimento, ao passo que o orientalismo latente, como o adjectivo “latente” indica, situar-se-ia ao nível do inconsciente, de uma transmissão espontânea de conhecimento. Assim sendo, o orientalismo latente apresentaria uma durabilidade e estabilidade relativamente constantes, enquanto o orientalismo manifesto diria respeito a afirmações sobre a história, a literatura e a cultura orientais susceptíveis de revisão, actualização ou alteração.

tórica do orientalismo. Simplificando: o orientalismo latente corresponderia a uma estrutura profunda cujo núcleo duro, de lugares-comuns (as chamadas *idées reçues*), seria consistentemente regular, ou seja, transversal aos demais discursos orientalistas; esse núcleo possibilitaria sobretudo a manutenção da superioridade e autoridade ocidentais sobre o Oriente (Prakash 1995: 206). A citação, que desenvolveremos adiante em maior pormenor, seria uma forma de garantir essa constância ou unidade discursivas. No orientalismo manifesto, os diversos orientalismos distinguir-se-iam por especificidades que variam em função das coordenadas espaço, tempo e cultura. A despeito desta permeabilidade à mudança, a estrutura de diferença cultural manter-se-ia invariável, donde a essência latentemente estática do orientalismo: “Se a essência do orientalismo é a distinção inalienável entre a superioridade ocidental e inferioridade oriental, então devemos preparar-nos para observar que, no seu desenvolvimento e subsequente história, o orientalismo aprofundou e endureceu essa distinção” (Said 2004a: 48). E é por se apresentar como um discurso latentemente estacionário que Said generaliza para o discurso orientalista um essencialismo conceptual cristalizado nas oposições arbitrárias Eu/Outro, Ocidente/Oriente.

## **1.2. Citação, representação e simulação da geografia imaginária**

A unidade do vasto conjunto de textos que abordo deve-se em parte ao facto de eles frequentemente remeterem uns para os outros: o orientalismo é, afinal de contas, um sistema que serve para citar autores e textos.  
(Said 2004a: 26)

A tese saidiana de que o orientalismo se estruturaria pela sobreposição entre a procura do Outro e a vontade de dominá-lo é analisada quanto a um conjunto seleccionado de textos oitocentistas, a fim de mostrar como se constroem com base num sistema de referência ou citação de autores e obras preexistentes. O dispositivo retórico da citação é identificado pelo ensaísta como um dos principais eixos que sustentariam o discurso orientalis-

ta e interligariam os demais orientalismos europeus. Na segunda parte desta dissertação, um procedimento metodológico será justamente analisar o uso do dispositivo retórico da citação pelos autores do nosso *corpus* literário como processo consciente de selecção de conteúdos, pelo qual se manipula o significado de um texto com base nos conhecimentos transmitidos por textos preexistentes.

Nas palavras de Rana Kabbani (2008: 183), que subscrevemos, o discurso orientalista apoia-se no texto como pretexto para novos textos sobre o Oriente. O orientalismo constrói-se como um círculo de influências e de mediações textuais que ajuda a consolidar a ideia de Oriente como biblioteca ou arquivo de informação (Said 2004a: 47), a saber: de textos, representações, imagens, motivos, cenários, adereços. É esta biblioteca que sustenta o orientalismo literário, cuja ampla difusão ao longo do século XIX não pode ser isolada da expansão da imprensa periódica, que conduziu à criação de novos hábitos de leitura e ao desenvolvimento da própria crítica literária. A crítica e os críticos entram, sobretudo a partir da segunda metade desse século, nos circuitos de produção, consumo e recepção literários, influenciando a recepção de autores, textos e temas junto do público-leitor. Por aqui se entrevê o contributo do discurso crítico para informar, disseminar e controlar uma ideia de Oriente. Também a análise da recepção crítica será uma etapa interpretativa importante aquando da análise do nosso *corpus*, na segunda parte desta dissertação.

Em *Orientalismo*, Edward Said argumenta a favor do carácter alusivo do discurso orientalista, para o qual concorre o intercâmbio a que ele dá lugar entre textos outros, intercâmbio esse que confere ao conteúdo em relação ao qual se citam esses textos outros não só consistência discursiva mas também, em princípio, validade e verosimilhança etnográficas, numa palavra: fidedignidade. O ensaísta assevera que o discurso orientalista sobrevive da partilha de uma memória textual sobre o Outro que se processaria por meio

da citação, intra- ou intersemiótica<sup>28</sup>, muito embora Said privilegie no seu estudo apenas a primeira, vulgarmente designada por intertextualidade<sup>29</sup>. É destas questões que nos ocupamos na presente secção.

Em *Imperial Fictions. Europe's Myths of Orient* (1986), Rana Kabbani constata que as narrativas de viagem vitorianas, embora reflectindo as idiossincracias dos viajantes individuais, se resumem à recapitulação de ideias aceites culturalmente (2008: 30). A sistemática transmissão de conhecimento, viabilizada pela citação, seria uma forma de garantir a sobrevivência de um sistema comum de representações, sistema esse que serviria, no século XIX em particular, para confirmar a hegemonia ocidental: “Europeans in the East depended on each other’s testimony to sustain their communal image of the Orient” (Kabbani 2008: 72). Este esquema de interdependência testemunhal, que legitimaria cada novo texto sobre o Oriente, criaria junto do público-leitor um determinado horizonte de leitura, potenciado por uma memória textual e enriquecido por experiências de leitura anteriores, definindo assim o modo e o tom do contacto entre leitor e Oriente. A citação mostra que o objecto *agora* tratado já foi anteriormente nomeado e descrito. Uma vez que cada escritor é leitor dos seus predecessores, ao evocar quem já, antes de si, nomeou e/ou como nomeou, o escritor cria um laço de confiança com o leitor, que é assim capaz de reconhecer os postulados descritos como eco de experiências literárias anteriores.

<sup>28</sup> Como exemplo elucidativo do que entendemos por citação entre sistemas semióticos diferentes, atente-se na obra *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, em que um dos episódios centrais se desenrola em torno da descrição de dois quadros de Salomé pelo artista francês Gustave Moreau, a que nos reportaremos na secção 3.3.1. do Capítulo 3.

<sup>29</sup> Entendemos “intertexto” nos moldes abrangentes em que Michael Riffaterre o definiu: “An intertext is a corpus of texts, textual fragments, or textlike segments of the sociolect that shares a lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading (directly or indirectly)” (1984: 142). Embora “citação” e “intertexto” sejam realidades que não se sobrepõem necessariamente, usamos aqui os conceitos como sinónimos e, nesse sentido, a citação pode (minimalmente) resumir-se à convocação de uma rede de relações semânticas ou de uma simbologia imagética, que pode ir desde o discurso directo à tradução ou mera alusão, ajudando, deste modo, a consubstanciar o sociolecto do discurso orientalista.

O êxito do discurso orientalista depende, então, de uma repetição intertextual, e portanto de uma perpetuação, de imagens e ideologias veiculadas por textos concebidos previamente e aceites como válidas por um grupo mais ou menos alargado de leitores. Daqui resultará a circulação e fixação de uma imagem estática do oriental. Em nosso entender, ao aderir a um ciclo de contínua transferência intertextual e repetição de obras que preexistem à que se está a redigir, só muito lentamente consegue o autor produzir novo conhecimento. Isto porque, numa primeira análise, a citação, ao mesmo tempo que corroboraria o novo discurso, contribuiria, parece-nos, para uma reduzida diversificação do texto orientalista em termos, pelo menos, do conteúdo e da imagética explorados, na medida em que esse texto reproduziria e reforçaria sentidos e imagens preestabelecidos.

Dito isto, podemos inferir que um discurso orientalista pode ser identificado pelas estruturas intertextuais em que se apoia. A ênfase citacional enunciada por Edward Said mostra como o recurso às mesmas redes autorais, textuais, imagéticas, de significação lexical e semântica, entre outras, é uma forma de activação e validação de um imaginário partilhado, ao pôr em circulação representações tornadas comuns sobre a alteridade oriental e ao propor-se como um procedimento hermenêutico que, ao formar redes de referencialidade e elos imagéticos, cria a ilusão de se estar diante de uma representação mimética da realidade. Por outras palavras, a citação gera junto do leitor alheio à realidade oriental, por nunca a ter contactado directamente, a ideia de que o referente em evidência no vasto universo literário terá correspondência com o Oriente extratextual. A dinâmica das *idées reçues* (*déjà lues* ou *déjà vues*) é aqui central à retórica orientalista:

O conhecimento deixa de ter de se aplicar à realidade; conhecimento é aquilo que é passado silenciosamente, sem comentários, de um texto para outro. As ideias são difundidas e disseminadas anonimamente, repetidas sem atribuição; tornaram-se literalmente *idées reçues*; o que é importante é que estejam lá, para serem repetidas, ecoadas e re-ecoadas acriticamente. (Said 2004a: 135)

A circulação indiscriminada de lugares-comuns envolveria o texto orientalista em dogmatismo, no sentido em que deixaria de ser importante adequar o conhecimento veiculado à realidade, mas antes verificar se ele surge citado no novo texto, de modo a confirmar o horizonte de expectativas ou de leituras de quem lê. Para Edward Said, o orientalismo assume-se, *grosso modo*, como um repertório de textos, ou diálogo entre-textos, sobre o Oriente que, apoiado nesse núcleo duro de lugares-comuns, seria capaz de gerar uma tradição discursiva sobre o Oriente. Esta tradição consubstancia o Oriente como biblioteca ou arquivo histórico de informação e de representações, para além de mostrar que a literatura é um dos meios privilegiados para conceber, fixar e difundir representações<sup>30</sup>. O discurso orientalista tem, portanto, um impacto tentacular ou recursivo, uma vez que circula entre sistemas literários, mas também entre gerações (de leitores, autores, intelectuais), integrando uma memória textual e cultural que gera diacronicamente uma consciência colectiva:

Mais importante ainda, tais textos podem *criar* não apenas conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo, esse conhecimento e essa realidade produzem uma tradição, ou aquilo a que Michel Foucault chama “discurso”<sup>31</sup>. A presença material ou peso do discurso, e não a autoridade de um determinado autor, é que é o verdadeiro responsável pelos textos a que dá origem. [...] Tudo aquilo que mais ou menos sabiam sobre o Oriente provinha de livros escritos na tradição do orientalismo, colocados na sua biblioteca de *idées reçues*; para eles o Oriente, tal como o leão feroz, era algo que devia ser encontrado e enfrentado, em parte *porque* os textos tinham tornado esse Oriente possível. Este Oriente era silencioso [...] incapaz de resistir aos projectos, imagens ou meras descrições para ele concebidas. (Said 2004a: 110; ênfase do original)

<sup>30</sup> Roland Barthes define a representação como a segunda linha de força da literatura e sustenta a irrepresentabilidade do real dada a impossibilidade de a gramática captar e conter o real: “O real não é representável, e é por os homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura. O facto de o real não ser representável – mas apenas demonstrável – pode ser dito de várias formas: [...] quando constatamos que se não pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem unidimensional (a linguagem) [...] ou seja, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (1979: 22-23).

<sup>31</sup> Fundamentalmente, Foucault (1969: 67) define “discurso” como um conjunto de práticas que formam, de modo sistemático, os objectos sobre os quais se falam, consistindo, em síntese, num modo de designar esses objectos.

Nesta passagem, o ensaísta rasura a importância da autoridade/entidade autoral para chamar a atenção para a presença material de outros discursos na criação do discurso orientalista. Não podemos deixar de assinalar a aparente contradição entre esta rasura e a ênfase que coloca, ao longo da sua reflexão, no orientalismo como o resultado de contributos individuais, o que Said designa como “marca individual determinante” (2004a: 26)<sup>32</sup>, e que, reunidos em “intercâmbio dinâmico” (Said 2004a: 16), concorrem para o esforço colectivo que sustenta o orientalismo. O centramento que Said propõe não é todavia, para nós, tanto no autor individual como na ideia de Oriente que cada autor transmite individualmente e que é ela própria devedora de um conjunto de experiências, literárias e culturais prévias, que partilha com o leitor.

Ao apresentar a citação como uma estratégia a que um orientalista recorre de forma mais ou menos estruturada, Edward Said parece mostrar a irrelevância de buscar na imagem do oriental, conforme projectada pelo discurso orientalista, a realidade do Oriente. Ora um dos pontos de partida de *Orientalismo* é o de que esta influência entre textos promoveu a representação orientalista como sistema de (de)formações (Said 2004a: 321), que procuraria impor-se como realidade.

No âmbito da retórica orientalista exposta por Edward Said, o mais importante seria, sem dúvida, o que Barthes (1968) chamou “o efeito do real”, engendrado pelo discurso e sustentado antes pelo receptor e pelo seu universo de expectativas do que por uma ancoragem na realidade empírica<sup>33</sup>. Reforçado pelo intertexto ou citação, este “efeito-

<sup>32</sup> Como recorda Reina Lewis (2005: 22-30), Edward Said defende, no final dos anos 1970, a contribuição individual de cada autor para a construção do discurso orientalista, quando dez anos antes Roland Barthes (1968) proclamara a morte do autor, ou seja, a rejeição de uma intenção autoral em prol da ideia de que o significado se gera no acto de leitura, entre texto e leitor. Também Herbert Lindenberger sublinha esta dimensão individual na formação do discurso orientalista: “I might add that Said, unlike Foucault, never abandons the role of the author in the creation of discourse” (2004: 48).

<sup>33</sup> Este princípio ecoa na obra póstuma de Eça de Queirós (1845-1900), *Egipto – notas de viagem*, em que é confiada ao narrador a seguinte confissão: “Os viajantes escrevem o que ouvem contar ao europeu de Alexandria – e esse, o que conta, conta-o em vista do seu interesse e não em respeito à verdade” (2001b: 66). Esta obra narra uma viagem realizada em finais de 1869 por Eça de Queirós, na companhia do amigo Con-

to do real” procuraria, como assinala Antoine Compagnon, produzir a ilusão de um discurso verdadeiro sobre o mundo real (1998: 127)<sup>34</sup>; trata-se, no fundo, do que Riffaterre designa por “ilusão referencial” (“L’Illusion référentielle”, 1978).

Importante seria, então, compreender o modo como se criam e espraiam essas representações, postas ao serviço de uma agenda política e cultural eurocêntrica e aceites como modelos “efectivos” de imagens culturais (Said 2004a: 320-321). Embora ciente da aporia que é alcançar uma qualquer representação “verdadeira”, categoria que em momento algum define, em várias ocasiões Said parece esquecer esta dificuldade de conciliação entre os termos (verdade/representação), cedendo à tentação de determinar um grau de fidelidade entre representação do Oriente e aquilo que seria a realidade.

É, sem dúvida, aqui que, para nós, reside o principal problema argumentativo de Edward Said: se o ensaísta se propõe, no início, compreender o impacto de uma imagem e não a sua adequação à realidade – porque “o Oriente foi *essencialmente* uma ideia, ou uma criação sem uma realidade correspondente”, “o que circula no seio de uma cultura através do discurso e do intercâmbio culturais não é a ‘verdade’ mas sim representações” (Said 2004a: 5, 24; ênfase do original) –, no final acabará por criticar a falta de correspondência entre mundo real e imagem, entre referente empírico e referente literário, entre real e representacional. Ao postulado saidiano parece subjazer a crença na possibilidade de construir uma representação verosímil, ou pelo menos não-deformada, da alteridade

---

de de Resende (1844-1876), com destino ao Egipto por ocasião da inauguração do Canal do Suez. Esta viagem acabaria por se estender do Egipto até à Palestina e à Síria. As notas e impressões de viagem de Eça foram publicadas pela primeira vez numa edição póstuma em 1926.

<sup>34</sup> Compagnon considera a narrativa de viagens como um dos géneros em que a ilusão da ilusão seria mais evidente: “Voyez le *locus amoenus* de la rhétorique antique dans les récits des voyageurs de la Renaissance en Orient ou en Amérique, confirmant que ce n’est jamais le réel lui-même qui est décrit ou vu, même quand c’est le Nouveau Monde, mais toujours déjà un texte fait de clichés et de stéréotypes” (1998: 127). Na esteira deste tipo de discussão, Chandreyee Niyogi refere-se ao desfasamento ontológico entre “ser” e “tornar-se” que a obra de Said promove: “What *Orientalism* had succeeded in suggesting, after Foucault, was that for the Orient, as indeed for humanity, being and becoming had always seemed irretrievably discontinuous” (2006: 29). “Ser” (realidade) e “tornar-se” (representação/imagem) reportam-se a estados descontínuos que a retórica orientalista teria tentado tornar coincidentes.



oriental. Tal crença é, todavia, logo anulada quando afirma que uma representação nunca será um retrato “natural” dessa realidade (Said 2004a: 24). Representar seria então romper com a realidade, logo a representação orientalista traduziria uma fractura entre linguagem e realidade.

A auto-referencialidade literária, que Said parece proclamar, contraria a crítica que desenha às representações orientalistas e que acusa de serem inadequadas, falsas e ilusórias por o Oriente empírico nelas estar distorcido ou omissos ao imporem a visão do orientalista. Parafraseando Robert Young (2004: 178), se a verdadeira representação é uma impossibilidade, ou mesmo utopia, como pode Said reprovar os orientalistas e a tradição orientalista? Se não existe um “verdadeiro” Oriente, porque, e em relação ao quê, o ensaísta emprega expressões como “mal representado” ou “deformado” (Said 2004a: 320, 321)? No fundo, Said parece argumentar em favor de uma epistemologia da representação do Outro que assegure a verdade etnográfica e histórica do sujeito oriental e ponha fim à sua tradução ou representação deformada. Tobias Döring afirma que: “To talk of corruption presupposes some kind of purity, some belief in cultural authenticity prior to the process of translation” (1995: 2). À luz desta afirmação, Said deixa transparecer a crença numa autenticidade que seria anterior ao processo de tradução do oriental pelo Ocidente, autenticidade essa que se desvaneceria no próprio acto de tradução.

Actuando tal como o colonizador europeu, o orientalista teria reivindicado para si a tarefa de fazer falar o Oriente, não se questionando quem o nomeara para esse fim nem compreendendo a impossibilidade de dar um testemunho neutro: “O orientalismo baseia-se na exterioridade, isto é, no facto de que o orientalista, poeta ou erudito, faz falar o Oriente, descreve o Oriente, [...] para e pelo Ocidente” (Said 2004a: 23). A suposta incapacidade de os povos orientais se governarem a si mesmos, deixando-se representar por entidades extrínsecas à sua cultura, serviria como tentativa de autojustificação e legitima-

ção do projecto orientalista. No entanto, e à semelhança dos autores e pensadores que cita, Edward Said não dá voz aos orientais, à natural excepção de si mesmo, não discutindo de que modo as representações orientalistas são percebidas pelos orientais ou como modificaram as suas vidas. O ensaísta reivindica para si, na qualidade de sujeito colonial<sup>35</sup> e de intelectual/humanista<sup>36</sup>, a responsabilidade de representar os que não conseguem fazer-se representar por lhes ter sido negada essa oportunidade, ao mesmo tempo que, ao assumir o oriental como vítima de um discurso tornado transnacional, o recusa como motor da sua própria história. Esta preocupação tem eco no célebre ensaio de Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak” (1988), onde, crendo na possibilidade de todo o sujeito subalterno ser representável, a ensaísta alerta para o perigo de a atribuição de uma voz ao subalterno por parte de uma elite de intelectuais pós-coloniais, de que a própria ou Said fazem parte, poder ser conducente a um discurso que também ele homogeneiza o subalterno e que compactuaria assim com a estrutura imperialista que o oprime e que exerce, por essa forma, uma violência epistémica (Spivak 1995: 26).

Essa violência concretiza-se, de forma mais visível, na fixação do mutismo oriental, que a estratégia de representação por via da citação de autores ocidentais reforça: “[A] escrita ocidental (e as suas consequências) e o silêncio oriental [seriam] o resultado e sinal da grande força cultural do Ocidente, da sua vontade de exercer poder sobre o Oriente” (Said 2004a: 110). O repositório literário anglo-francês de que Said se socorre exemplifica o silenciamento do oriental, ao mesmo tempo que, como mencionámos, a sua

<sup>35</sup> Ainda que *Orientalismo* verbalize o julgamento que um oriental faz sobre a presença ocidental no Oriente, Edward Said é um oriental atípico por fazer parte da elite colonial. Sobre esta questão – o que pensam os orientais – em ligação à própria educação e formação de Said, veja-se entre outros: Henry Yu. 2006. Reflections on Edward Said’s Legacy: Orientalism, Cosmopolitanism, and Enlightenment. *Journal of the Canadian Historical Association/Revue de la Société historique du Canada* 17 (2): 16-31.

<sup>36</sup> “Não tenho qualquer dúvida de que o intelectual deve estar do lado dos fracos e dos que não têm representação” (Said 2000: 35).

argumentação acaba por incorrer nesse mesmo silêncio, várias vezes apontado como uma das suas falhas argumentativas<sup>37</sup>.

Ele próprio fruto de uma experiência colonial, dominando a língua da metrópole do século XX (os Estados Unidos da América) e escrevendo a partir dela, Edward Said aventura-se pela demonstração de que, enquanto colonizado, é capaz de descrever, dominar e manipular estruturas retóricas ocidentais, de produzir um discurso *para e a partir do* meio que o oprime. Note-se que a acusação de uma acção opressora por parte de um corpo de sujeitos ocidentais não significa que na cultura oriental não haja situações de opressão interpares<sup>38</sup> nem que, na cultura ocidental, não existam vozes contra o exercício de violência sobre a alteridade (Said 2000: 49; ênfase do original). Em *Orientalismo*, Said também não equaciona formas de resistência ou oposição por parte dos próprios nativos (Olson 2005: 325), como viria a reconhecer posteriormente na introdução a *Culture and Imperialism*: “What I left out of *Orientalism* was that response to Western dominance which culminated in the great movement of decolonization all across the

<sup>37</sup> Graham Huggan, em “(Not) Reading Orientalism”, apresenta um esquema tripartido de tendências na crítica à obra saidiana, a saber: a des-orientalização do orientalismo enquanto método (que adviria da abrangência teórica do termo ao englobar todas as práticas de dominação do Outro, tido como marginal e subserviente); a re-orientalização do livro *Orientalismo* (em que as vítimas do discurso orientalista fazem um uso estratégico desse discurso numa afirmação nacionalista de orgulho colectivo e vingança anti-imperialista); e o orientalismo de *Orientalismo* (em que o uso de um aparelho conceptual e metodológico eurocêntrico é um exemplo óbvio) (2005: 125-126; ênfase do original).

<sup>38</sup> Citamos, a título de exemplo, o trabalho de Everton V. Machado sobre *Os Brahmanes* (1866), do goês Francisco Luís Gomes (1829-1869), tido como o primeiro romance de literatura indo-portuguesa e o primeiro romance anticolonial (Machado 2008: 12) da história da literatura e do orientalismo modernos. Por um lado, esta obra é singular no modo como, no seu conjunto, exalta o modelo de colonização português em detrimento do modelo britânico que, à excepção dos domínios sob administração portuguesa, reinava por toda a Índia. Opinião contrária era a de Sir Richard Francis Burton (1821-1890) que em 1851, em *Goa, and the Blue Mountains; or, Six Months of Sick Leave*, enalteceu a eficácia do modelo colonial britânico contra a estagnada missão portuguesa, que responsabiliza pelo declínio de Goa: “The reader who knows anything of India will at once perceive the difference between English and Portuguese life in the East. The former is stormy from perpetual motion, the latter stagnant with long-continued repose”; “[t]he capital of Portuguese India now stands so low amongst the cities of Asia that few or no inducements are offered to the merchant and the trader, who formerly crowded her ports” (1851: 92, 105). Por outro lado, o romance de Luís Gomes expõe as hierarquias prevaletentes na sociedade indiana oitocentista, aproximando a casta hindu dos brâmanes (casta sacerdotal) da classe despótica do colonizador britânico. A comparação entre a superioridade colonial britânica e a institucionalizada superioridade bramânica funciona como denúncia dos “crimes semelhantes [cometidos] sobre as *suas* vítimas” a que Said (2000: 49) alude, mas é também ela própria indiciadora da coparticipação do oriental colonizado na perpetuação de situações de injustiça e desigualdade dentro da própria nação.

Third World” (Said 1994: xii). A esta tarefa dedicar-se-ão mais tarde Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Robert Young e Paul Gilroy, entre outros, evocando sobretudo a figura do subalterno enquanto agente de mudança.

O reconhecimento da possibilidade de o oriental subverter a retórica orientalista que o domina significaria que o oriental estaria em condições de pôr termo ao discurso que o oprime. Said não pondera que o oriental possa ter contribuído para a construção da retórica orientalista, confinando-o e acomodando-o ao papel de vítima. Admitir uma qualquer cumplicidade entre Oriente e Ocidente seria comprometer a relação que Said estabelece entre orientalismo, enquanto forma de imposição de um determinado tipo de representação sobre o Outro, e poder que, no caso de uma cumplicidade entre Oriente e Ocidente, deixaria de estar concentrado apenas no último. Em “Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors”, o ensaísta admitirá a ausência dessa possibilidade de cumplicidade no seu discurso, acrescentando que: “[A]nthropological representations bear as much on the representer’s world as on who or what is represented” (1989: 224). Said acrescenta desta forma uma responsabilidade que está omissa em *Orientalismo*, onde apresenta o oriental como interveniente silencioso no projecto hegemónico europeu, propondo agora que a responsabilidade sobre as representações do colonizado seja equitativamente distribuída entre quem representa e aquele que é representado.

Em suma, e é este, a nosso ver, o grande contributo de *Orientalismo*, Edward Said põe em causa a poética de representação que a retórica orientalista proporia como possibilidade de realidade. Não obstante a completa ausência do conceito de “mimese”<sup>39</sup> da

<sup>39</sup> A influência de Erich Auerbach no pensamento de Edward Said faz-se sentir desde cedo, tendo Said em 1969 cotraduzido o ensaio “Philology and *Weltliteratur*”. Refira-se, em aparte, que, neste ensaio, Auerbach vincula o conceito de *Weltliteratur* a uma preocupação com o humano, preocupação essa de que a obra de Edward Said é devedora. Em 2003, ano em que falece, o académico escreve ainda uma nova introdução para a reedição de *Mimesis – The Representation of Reality in Western Literature* e em 2004 é publicado o volume *Humanism and Democratic Criticism*, que reúne vários ensaios resultantes de um ciclo de conferências em que presta nova homenagem à obra de Auerbach.

argumentação de Said, este parece-nos perpassar toda a obra. O ensaísta parece sugerir que as representações orientalistas, uma vez que seriam aceites como verosímeis, facilmente se confundiriam com a própria realidade. É a dificuldade de destringer facto e representação no âmbito literário que o ensaísta procura desmistificar, ao avançar uma proposta revisionista da tradição orientalista de representação do Oriente. Ora, segundo Michael Riffaterre, uma qualquer representação implica a preexistência de um objecto exterior ao discurso (1984: 141). Deste modo, uma representação literária, porque inspirada nos objectos do mundo, pressupõe assim uma referencialidade polivalente.

Ainda que possamos estar a cair numa tautologia, a noção de “simulacro”, embora filosoficamente complexa, pode resolver os dilemas conceptuais colocados pelo postulado saidiano: como abordar a representação do Oriente sem cair na armadilha retórica da mimese ou da verosimilhança? Em nosso entender, o “efeito do real” produzido pela retórica orientalista nada mais é do que um simulacro e a literatura, pelo seu poder referencial, é um dos meios privilegiados para a produção de simulacros.

Trata-se de compreender o orientalismo como um amplo acervo ou repositório de conhecimentos e material pelo qual se simulariam possibilidades múltiplas de arquitectar um Oriente possível. O orientalismo na acepção de Said bem como os orientalismos que exclui do seu âmbito de análise convergiram nesta ideia de simulacro: “[O] orientalismo apropriou-se do Oriente da forma mais literal e ampla possível; por outro lado, domesticou esse conhecimento para o Ocidente, filtrando-o por meio de [...] dicionários, gramáticas, comentários, edições e traduções, que configuram um *simulacro* do Oriente e o reproduzem materialmente no Ocidente e para o Ocidente” (Said 2004a: 194; ênfase nossa). É nossa opinião, portanto, que o Oriente orientalizado funciona como um simulacro, porque produzido *para* as elites ocidentais e *por* intelectuais e artistas ocidentais. Neste sentido, simular significa domesticar e assimilar, tal como o acto de orientalizar.

Coube ao sociólogo francês Jean Baudrillard a proposição do conceito de “simulacro” (proveniente do latim *simulacrum*, que significa imagem) como representação que precede e preexiste ao seu referente, oferecendo-se como realidade alternativa que se pretende impor não como paralela à realidade, mas ela própria como real e concreta:

A simulação já não é simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão de simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. (1991: 8)

O esquema interpretativo que propomos, com base em Baudrillard e para o horizonte histórico finissecular, consiste tão-só na substituição de “mapa” por texto e “território” por Oriente. Seria através da “geração pelos modelos”, neste caso sobretudo por via da transmissão de estereótipos e da citação, que se criaria um “efeito do real” oriental. A disseminação e lata aceitação desse efeito determinam que a representação textual do território se sobreponha ao real. Podemos, deste modo, pensar o orientalismo como proposta de uma hiper-realidade em que se procuraria fazer coincidir uma determinada ideia de alteridade com a própria realidade, ou seja, confundir o real com o modelo que dele se impõe, no fundo, um acto de violência que Baudrillard faz equivaler a uma prática imperialista, “[p]ois é com o mesmo imperialismo que os simuladores actuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação” (Baudrillard 1991: 8).

A ideia de simulacro oriental faz, como se vê, eco da problemática aristotélica, em que a “imitação” incide sobre “coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser” (Aristóteles 2000: 1460b 8). O simulacro de Baudrillard reporta-se sobretudo a uma realidade forjada com base em diversos níveis do “olhar”, isto é, no jogo entre o ver e o ser visto (1991: 42), entre o ser e o dar a conhe-

cer como, entre o que se quer “dar-a-ver-cómo” e o que se quer ver, tal como, em nosso entender, funciona o simulacro do Oriente que sustenta a retórica orientalista. Desta forma, a relação que o “território”/Oriente e o “mapa”/discurso orientalista estabelecem resume-se a uma relação nominal, na medida em que se denomina “Oriente” o mapa que se pretende que represente esse território. A este mapa deu Said o nome de “geografia imaginária” (Said 2004a: 57-83).

Na retórica orientalista, à luz do que temos vindo a expor, transita-se do modo de ficcionalidade “como se” para o factual “é”, abrindo caminho à geografia imaginária<sup>40</sup>. Ovidio Carbonell sublinha, aliás, que o principal argumento de *Orientalismo* seria o de que “o Oriente é um espaço imaginário construído pela ideologia, pelo conjunto de normas e valores do Ocidente: uma ‘geografia imaginária’ em que o Oriente é ‘orientalizado’, retratado como deveria ser e não como realmente é” (2008: 64). É esse “como deveria ser” para o Ocidente e “não como realmente é” para o oriental que seria colectivamente partilhado, por meio do estereótipo e da citação, e se transformaria no simulacro oriental, que alinhamos aqui com a geografia imaginária. O discurso orientalista combina assim uma geografia real e uma elaboração relativizada dessa geografia, por via do papel estratégico da imaginação (europeia), a que pode acrescentar ou não uma experiência directa com o espaço oriental.

Baudrillard acrescenta ainda que:

<sup>40</sup> Não podemos deixar de relacionar esta geografia imaginária com a abordagem geocrítica ao texto literário, que se estabelece como método de análise literária sobretudo a partir dos trabalhos de Bertrand Westphal, nomeadamente “Pour une approche géocritique des textes” (2000) e *La Géocritique: réel, fiction, espace* (2007). A geocrítica visa compreender a importância da imaginação na reconfiguração literária do espaço e, em particular, a representação literária do espaço e os efeitos dessa representação para a compreensão não apenas do espaço mas do próprio texto literário. O conceito de “geografia imaginária” antecipa as preocupações atinentes à geocrítica, conceito esse que Edward Said reformulou em *Culture and Imperialism* como “geographical inquiry into historical experience” (1994: 6). Além da contribuição saadiana para o desenvolvimento desta área de análise literária, podem mencionar-se, entre outros, os trabalhos de Maurice Blanchot (*L'Espace littéraire*, 1955), Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace*, 1957) ou, mais recente, de Franco Moretti (*Atlas of the European Novel 1800-1900*, 1999).

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. [...] Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que [*sic*] a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (1991: 9-10)

Com base na distinção entre dissimulação (fingir que não se tem ou não é) e simulação (fingir ter ou ser o que não se tem ou não é), termos a que recorreremos ao longo do presente estudo, a distinção entre verdadeiro e falso deixa de fazer sentido e as fronteiras entre realidade e simulação tornam-se fluidas. Ao desligar-se da realidade extratextual, a literatura gera um simulacro do real, anulando ou suplantando por meio desse simulacro o próprio real, ao impor-se ele próprio como real.

Para além do simulacro, que é construído com pretensão a realidade, Edward Said serve-se, por diversas vezes, da metáfora do espectáculo teatral para se referir à projecção da imaginação europeia no discurso orientalista e à encenação da diferença do Oriente: “[C]aracterizar o Oriente como estrangeiro e, ao mesmo tempo, incorporá-lo esquematicamente num palco teatral cujos espectadores, gerente e actores são *a favor* da Europa, e apenas para a Europa” (Said 2004a: 82; ênfase do original). A propósito do prefácio de Joseph Fourier (1768-1830) a *Description de l'Égypte* (1809-1828), do abade Le Mascrier (1697-1760), Said conclui que “[i]mpedir que um acontecimento seja esquecido é, para o orientalista, o mesmo que transformar o Oriente num palco para as suas representações do Oriente” (2004a: 100). O orientalista faria do Oriente um grande teatro do Outro cultural (Said 2004a: 72-73), onde se acumulariam imagens destinadas ao consumo europeu e se espelharia uma memória colectiva sobre o que significa ser oriental. Iludir, dissimular, simular e encenar são assim indissociáveis do gesto de orientalizar, dando forma e substância à geografia imaginada.

No século XIX, essa geografia ficaria sobretudo vinculada à interrelação entre a supremacia europeia e a subordinação do Oriente. Edward Said aponta Napoleão e as



suas incursões pelo Norte de África como momentos-chave na história do orientalismo europeu e a sua expedição ao Egipto (1798-1801) como o momento fundador do que designa como orientalismo moderno, a partir do qual se dinamizaram, por um lado, os estudos árabes e orientais em geral e, por outro, se testemunhariam repetidos exercícios autoritários de subjugação do Outro oriental ao poder instituído (Said 2004b: 871).

Na história do relacionamento europeu com o Oriente e em especial com o Extremo Oriente, circularam pela Europa múltiplas imagens cronotópicas desses espaços, que variam consoante, sobretudo, o sujeito que enuncia o Oriente, o momento histórico em que o enuncia e a geografia que é enunciada. Na secção que se segue, é nosso objectivo sistematizar os principais momentos históricos no relacionamento entre Portugal e a China e Portugal e o Japão, de modo a compulsar, de forma sucinta, os diferentes discursos imagéticos que se produziram sobre esses espaços extremo-orientais. Esta genealogia é particularmente importante para os elos interpretativos que, na segunda parte da dissertação, estabelecemos com a história do relacionamento de Portugal com a China e o Japão.

### **1.3. A caminho da Ásia Oriental: Portugal, da história às imagens**

Nações diferentes interessaram-se em diferentes épocas por diferentes espaços extremo-orientais. Se, por exemplo, em França a época dourada do seu orientalismo se estendeu sobretudo do final do século XVIII ao século XIX, período em que se consolidam várias modas orientais, algumas das quais iremos desenvolver em 1.4., em Portugal preferimos falar de um orientalismo descontínuo, porque se demarca pela diáspora de Quinhentos – que consideramos inauguradora do orientalismo português – e assenta numa linha de interrupções, avanços, recuos e continuidades. Como salienta António Manuel Hespanha, “o Império Português do Oriente não constituía, desde logo, uma entidade territorial [...],

fundado na ocupação permanente do território”, mas sim “uma rede não monótona de relações políticas, estabelecida sobre redes de relações políticas pré-existent, deixadas subsistir como elementos de auto-governo, sujeitos a um controlo eminente, muitas vezes quase-diplomático, da coroa portuguesa” (1999: 18). Eduardo Lourenço, por exemplo, em “Os Girassóis do império” (2003: 29-41), argumenta que a ideia de “Império” foi uma obsessão do imaginário português. Nega que Portugal tenha tido um império similar aos impérios britânico e francês e refere-se ao império do Oriente como um império onírico ou espiritual.

Como períodos de relacionamento mais fértil no âmbito do triângulo Portugal, China e Japão<sup>41</sup>, destacamos os períodos renascentista e oitocentista, sobretudo pelas flutuações das relações comerciais, que conheceram um período de interregno entre meados do século XVII e o princípio do XIX, bem como pela intensificação dos intercâmbios entre o sistema nacional e outras tradições europeias em contacto com o Extremo Oriente, em especial, como veremos ao longo da nossa reflexão, as anglófona e francesa, que tiveram um impacto relevante no despertar de Portugal para o renascimento oriental. É, portanto, nosso objectivo nesta secção sumariar as relações históricas que ligaram Portu-

<sup>41</sup> Para um tratamento exaustivo do relacionamento entre Portugal, China e Japão, vejam-se, para além das obras que se citam, os seguintes trabalhos no âmbito da historiografia portuguesa, que nos ajudaram na nossa sistematização histórica: João Paulo Oliveira e Costa. 1999. *O Japão e o cristianismo no século XVI: ensaios de história luso-nipónica*. Lisboa: Sociedade Histórica da Independência de Portugal; Jorge Manuel dos Santos Alves. 1999. *Um Porto entre dois impérios: estudos sobre Macau e as relações luso-chinesas*. Macau: Instituto Português do Oriente; Rui Loureiro (ed., int. e notas). 1990. *Os Portugueses e o Japão no século XVI: primeiras informações sobre o Japão. Antologia documental*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; António de Almeida. 1994. *O Oriente de expressão portuguesa*. Lisboa: Fundação Oriente/Centro de Estudos Orientais; Roberto Carneiro, e Artur Teodoro de Matos (dir.). 1994. *O Século cristão do Japão: actas do colóquio internacional comemorativo dos 450 anos de amizade Portugal-Japão (1543-1993)*. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa/Instituto de História de Além-Mar da Universidade Nova de Lisboa; Artur Teodoro de Matos, e Luís Filipe Thomaz (dir.). 1993. *As Relações entre a Índia portuguesa, a Ásia do Sueste e o Extremo Oriente. Actas do VI seminário internacional de história indo-portuguesa: Macau, 22 a 26 de Outubro de 1991*. Macau e Lisboa: [Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses]; Rafael Ávila de Azevedo. 1984. *A Influência da cultura portuguesa em Macau*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação.

gal ao Extremo Oriente, a fim de compreender as imagens que, em diferentes momentos, foram pautando essas relações.

Das imagens que invadiram a Europa em geral e Portugal em particular, estritamente ligadas a momentos de contacto mais ou menos amistoso com o Extremo Oriente, oscilando entre relações de filia e de fobia, e em consonância com os objectivos expansionistas e os interesses geo-estratégicos dos povos europeus, podem distinguir-se três grandes fases desde a chegada da armada de Vasco da Gama à Índia em 1498 até ao início do século XX, fases essas que abaixo desenvolvemos: (1) do século XVI ao século XVII, com o apogeu da Companhia de Jesus, que controlará e mediará as relações entre a Europa e o Extremo Oriente, a China desponta como modelo civilizacional com o qual, juntamente com o Japão, os portugueses estabeleceram intensas trocas comerciais reforçadas pelo envio de embaixadas; (2) no Século das Luzes, a queda da Companhia Jesus trouxe consigo o aparecimento de imagens desprestigiadas sobre a China; e (3), do final do século XVIII ao princípio do XX, com o avanço tecnológico e industrial da Europa, desenvolvem-se atitudes ambíguas e contraditórias, ainda que tendencialmente negativas, em relação à cultura chinesa e assiste-se à (re)descoberta entusiástica do Japão.

É sob o reinado de D. João III que a Companhia de Jesus entra no Oriente, a partir de 1542 (Loureiro 1999: 343). Através da Companhia chegarão à Europa as primeiras cartas cartográficas, os primeiros relatos e representações sobre os povos da China e do Japão. Os missionários jesuítas foram, na verdade, os primeiros sinólogos e japonólogos, assim como os primeiros etnógrafos, ou porta-vozes, das sociedades extra-europeias; foram os primeiros a agir centrípeta e centrifugamente no mundo asiático, ora procurando aproximar as populações locais da religião e dos hábitos europeus através da sua cristianização, ora dando a conhecer ao Ocidente a sua experiência e entendimento do Outro.

No século XIX este papel de divulgação cultural caberia aos orientalistas, que podiam ser desde antropólogos a filólogos, historiadores ou tradutores.

Transversal aos escritos produzidos sobre a China quinhentista<sup>42</sup> é a ideia do seu avanço e mesmo perfeição civilizacional, que se traduziu numa ênfase na monumentalidade das cidades chinesas, na organização urbana, apoiada num eficaz sistema defensivo e num aperfeiçoado sistema de justiça, numa aturada política agrária e de valorização cultural, bem como num exemplar sistema de ensino, que inspirou a Companhia de Jesus e veio moldar as práticas educativas na Europa. É este o mito da China renascentista que, predominando até ao século XVIII, assenta numa imagem de grandiosidade que os jesuítas, os principais controladores dos meios de informação, subscreveram e que reproduz a própria auto-representação do Império do Meio e a sua concepção sinocêntrica do mundo.

Também as relações luso-nipónicas, iniciadas por volta de 1543 com o desembarque de uma frota portuguesa na ilha japonesa de Tanegashima, foram perturbadas pela perseguição aos missionários jesuítas e consequente decreto, em 1614, da expulsão dos portugueses do território nipónico, decisão que seria definitivamente executada por volta de 1639 (apenas a um grupo restrito de comerciantes holandeses foi permitido permanecer no Japão). Daí resultou um período de isolamento nacional que ficaria conhecido

<sup>42</sup> As primeiras informações que circularam em língua portuguesa sobre a China, sobretudo através de Tomé Pires (1465-1524/40) com a sua *Suma oriental* de 1512-1515 (primeira obra europeia com fonetização da língua chinesa), de Galiote Pereira (1510-?) com a narrativa de cativo *Tratado da China* (c.1552) e de Frei Gaspar da Cruz (?-1570) com *Cousas da China e do Reino de Ormuz* (1569-1570), são reveladoras da admiração portuguesa pela civilização chinesa. Ana Paula Laborinho sintetiza da seguinte forma a visão portuguesa da China renascentista, que verbalizaria a geografia utópica da Terra Prometida (Laborinho 1993b: 68): “[R]epresentada como modelo da *polis*, sociedade justa, capaz de criar e distribuir riqueza e, por isso, reino utópico onde se realizam as aspirações mais profundas do homem europeu: o bom governo, a rectidão da justiça, o largo número e boa ordem de juízes, ministros, governadores, oficiais e capitães, a grandeza das cidades, o alinhamento das ruas e caminhos, o cuidado dos muros, a dimensão de edifícios e templos, o infinito número de embarcações e mercadorias, a extensão dos canais-estradas, o aproveitamento das terras e das águas, a variedade de ofícios, o valor do trabalho” (Laborinho 2009: 176). A estas virtudes e à modernidade urbana acresce a prática de um modelo governativo e administrativo centralizado numa elite de letrados, conforme instituído por Confúcio (551-479 a.C.), modelo esse que veio reforçar o respeito pelas hierarquias. O sábio chinês defendera como única forma de acesso a cargos públicos e administrativos, isto é ao poder, um modelo baseado no sucesso educativo, que constituiria até à época moderna o sistema de governo mais eficaz e viria a inspirar os filósofos iluministas.

como *sakoku* (鎖国) e só terminaria três séculos mais tarde, na década de 1850, através da Convenção de Kanagawa<sup>43</sup>, assinada em vésperas da Restauração Meiji (1868-1908), que Jorge Dias (1988: 51) entende como uma revolução capitalista liderada por samurais com propósitos nacionalistas.

No âmbito da literatura produzida durante esse primeiro período de contacto entre Portugal e a Ásia Oriental, a par da epistolografia e dos relatórios mais orientados para a acção missionária dos jesuítas<sup>44</sup>, convém assinalar os diários de bordo (de que é exemplo a carreira da Índia pelo seu Vice-Rei D. António de Noronha) e as narrativas de cativo ou de naufrágio<sup>45</sup>, as crónicas (por exemplo, Damião de Góis [1502-1574] com *Chronica do felicissimo Rei Dom Emanuel*, 1567), os relatórios de embaixadas missionárias e rela-

<sup>43</sup> A abertura do Japão foi grandemente pressionada pelos Estados Unidos da América através da figura do comodoro Matthew Perry (1794-1858), que em 1854 é enviado ao Japão com a missão de obter a sua adesão ao comércio internacional. A 31 de Março é assinada a Convenção de Kanagawa, que países como a França, a Inglaterra, a Holanda ou a Rússia tomariam como modelo para firmar acordos de “amizade” similares. Vários académicos vêem na abertura do Japão ao Ocidente um processo equivalente ao do da colonização, ressaltando, porém, que o Japão nunca foi uma colónia europeia. É o caso de Richard H. Minear, que não hesita em afirmar que: “Japan did succumb to Western use of force in the nineteenth century and, briefly, in the middle of the twentieth; but Japan did not become a colony. [...] Japanese studies never experienced the naked ‘authority over the Orient’ which Said sees as an integral part of Orientalism” (1980: 514). Reitera, porém, a ausência de um poder imperialista efectivo em solo nipónico e refuta a ligação directa entre o desenvolvimento dos estudos orientalistas e a edificação de estruturas de poder imperial: “[T]he most important for Said and for us is surely the fact that the partnership of Orientalist studies and imperial military power simply did not hold. Will to power, perhaps; arrogance and condescension, certainly; but actual domination, no” (1980: 515).

<sup>44</sup> Veja-se por exemplo: *Historia del principio y progreso de la Compañia de Jesús en las Indias Orientales* do Padre Alessandro Valignano (1539-1606), cujo manuscrito foi enviado para Roma em 1584; *De Missione Legatorum Iaponesium ad Romanam Curiam* (Macau, 1590), que resulta do esforço conjunto dos Padres Valignano e Duarte de Sande (1547-1600); os dois volumes de *Cartas que os Padres e Irmãos da Companhia de Iesus escreverão dos reinos de Japão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa, desde anno de 1549 até o de 1580* (Évora, 1598); *Ásia extrema* (1644), do Padre António de Gouveia, S.J. (1593-1677), ou ainda, do Padre Matteo Ricci (1552-1610), *Della entrata della Compagnia di Giesú e Christianità nella Cina*, memórias escritas em italiano entre 1608 e 1610. Consulte-se também o levantamento realizado em 1835 pelo 2.º Visconde de Santarém (Manuel Francisco de Barros e Sousa [1791-1856]), membro da Sociedade Asiática francesa, “Sur les Portugais qui ont écrit sur l’Azie et sur les langues orientales” (*Ineditos [miscellanea]*, coligidos, coordenados e anotados por Jordão de Freitas, 1914), onde lista essencialmente textos e manuscritos pelos missionários jesuítas.

<sup>45</sup> São exemplo os relatos de Cristóvão Vieira e Vasco Calvo – as denominadas cartas dos cativos de Cantão – ou as narrativas/relações de naufrágio produzidas entre 1552 e 1604 e compiladas na *História trágico-marítima* (1735-1736) de Bernardo Gomes de Brito (1688-1759).

tos históricos<sup>46</sup>, os estudos de língua e dicionários<sup>47</sup>. A *Peregrinaçam* de Fernão Mendes Pinto (c.1510-1583), narrando “os muitos e grandes trabalhos e infortúnios [...] no decurso de vinte e um anos, em que fui treze vezes cativo e dezassete vendido, nas partes da Índia, Etiópia, Arábia Feliz, China, Tartária, Macáçar, Samatra e outras muitas províncias daquele oriental arquipélago dos confins da Ásia” (Pinto 2001: 23), é dada à estampa apenas em 1614. É considerada, a par do livro das viagens de Marco Polo (1254-1324), cuja edição latina data de 1315, como uma das obras inaugurais do género das narrativas de viagem que, juntamente com os testemunhos de Galiote Pereira e Gastão da Cruz, modelou o imaginário renascentista e a imaginação europeia sobre o Oriente. O panorama exposto permite-nos confirmar a asserção de Ferdinand Denis em *Résumés de l’histoire littéraire* (1826), que, no início do século XIX, evoca o importante contributo

<sup>46</sup> Citemos entre outros: Duarte Barbosa (c.1480-1521) e o *Livro em que dá relação do que viu e ouviu no Oriente* (1516); Fernão Lopes de Castanheda (1500-1559) e os vários volumes de *Historia do descobrimento & conquista da Índia pelos portugueses* (1552-1561); António Galvão (c.1490-1557) e o *Tratado que compôs o nobre & notavel capitão Antonio Galvão, dos diuersos & desuayrados caminhos, por onde nos tempos passados a pimenta & especearia veyo da Índia às nossas partes, & assi de todos os descobrimentos antigos & modernos, que são feitos até a era de mil & quinhentos & cincoenta...* (Lisboa, 1563); João de Barros (1496-1570) e Diogo do Couto (1542-1616) com *Da Ásia* (1563); os três volumes de *Historia de Japam* (1583-1587) de Luís Fróis (1578-1582); *Imperio de la China i cultura evangelica en él, por los religiosos de la Compañia de Jesus* (1643), composto pelo Padre Álvaro Semedo (1585-1658); do jesuíta Manuel Godinho (c.1630-1712), veja-se a *Relaçam do novo caminho que fez por terra e mar* (1665), em que descreve a sua viagem de regresso de Baçaim em 1663; Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740) com *Oriente ilustrado primicias gentílicas* (1727).

<sup>47</sup> Publicado em Amasuca em 1595, *Dictionarium Latino-Lusitanicum ac Iaponicum ex Ambrosii Calepini volumine depromptum: in quo omissis nominibus propriis tamque locorum quam hominum ac quibusdam alijs minus usitatis omnes vocabulorū significationes, elegantioresq; dicendi modi apponuntur: in usum & gratiam Iaponicae inuentutis, quae Latino idiomati operam nauat, nec non Europeorū, qui Iaponicū sermonem addiscunt* foi o mais importante instrumento para a introdução do latim no Extremo Oriente. Ainda no século XVI, o padre jesuíta Henrique Henriques (1520-1600) redige uma gramática da língua malabar, *Arte malabar*, que deixa apenas manuscrita (Buescu 1983: 59-65). Cabe ao Padre João Rodrigues *Tçuzzu* (1561-1634), o intérprete, um dos primeiros portugueses asiaticados, a redacção da primeira gramática da língua japonesa, *Arte da lingoa de Iapam* (Nagasaki, 1604-1608) e precedida em 1603 por *Vocabvlario da lingoa de Iapam com a declaração em Portugues, feito por algvns Padres, e Irmãos da Companhia de Iesv*. Em 1620, João Rodrigues publica a *Arte breve da lingoa Iapoa* e, em 1632, Diego Collado (?-c.1638) compõe o *Dictionarium siue Thesaurus Linguae Iaponicae* (Buescu 1992: 145-149). Mais tarde, em 1777, Elias José Francisco do Vale conclui o manuscrito *Diccionario malayo, e portug[ue]s. Sobrecarga do navio Principe da Beira, na viagem que fez à China, no anno de 1777. P[ar]a seu uzo, e proveito dos q[ue] frequentarem o commercio utilissimo das costas malayas*. Para um estudo mais aprofundado deste tipo de obra linguístico-didáctica, consultem-se, para além de *O Estudo das línguas exóticas no século XVI* (1983), outros trabalhos de Maria Leonor Carvalhão Buescu: 1984. *Babel ou a ruptura do signo: a gramática e os gramáticos portugueses do século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; 1984. *Historiografia da língua portuguesa, século XVI*. Lisboa: Sá da Costa.

dos jesuítas portugueses para o estudo das línguas orientais<sup>48</sup> e para a criação de uma literatura de temática oriental, que viria a beneficiar o trabalho dos orientalistas oitocentistas: “[L]es Portugais ont fait peut-être autant que les Anglais eux-mêmes pour l’étude des langues orientales. Ils ont acquis surtout une grande supériorité dans la connaissance du chinois et du japonais” (1826: 445-446). A despeito do visível contributo português nos séculos XVI e XVII para o desenvolvimento dos estudos orientais, esta área disciplinar acabaria por crescer de forma exponencial em países como a França, Inglaterra e Alemanha, sendo Portugal actualmente um dos países onde o atraso da disciplina é ainda evidente.

A presença portuguesa no Extremo Oriente seiscentista expandiu-se sobretudo a partir de Macau, onde os portugueses se instalaram entre 1555 e 1557 e onde foram sendo tolerados mediante o pagamento de taxas alfandegárias a Cantão, que permitia ao país comercializar nos mares da China. É a partir de Cantão que Portugal entra no comércio tributário, ao lado da China e do Japão, e que Macau se afirma como cidade portuária do Sudeste Asiático, onde se processa o comércio internacional e regional em grande escala. Transformado num espaço cosmopolita, multilingue e multicultural, o porto de Macau permite a Portugal reforçar o papel de intermediário no abastecimento da Europa com produtos asiáticos locais. De porto seguro Macau foi assumindo gradualmente os contornos de colónia; funcionou como um protectorado português e cristão na China em relação ao qual Portugal estabeleceu vínculos que, por serem de foro diplomático, administrativo, económico e sociopolítico, se foram aproximando das tradicionais relações coloniais.

<sup>48</sup> Na primeira metade do século XIX é de assinalar a publicação, pelo Real Seminário de S. José em Macau, das seguintes obras lexicográficas pelo missionário Joaquim Afonso Gonçalves (1781-1841), obras que fazem dele o primeiro sinólogo português, membro da Sociedade Asiática de Calcutá: *Grammatica Latina ad usum Sinensium juvenum* (1828); *Arte China, constante de alphabeto e grammatica comprehendendo modelos das differentes composições* (1829); *Diccionario portuguez-china: no estilo vulgar mandarim e classico geral* (1831); *Diccionario china-portuguez* (1833); *Vocabularium Latino-Sinicum, pronuntiatione mandarin latinis litteris* (1836); *Lexicon manuale Latino-Sinicum continens omnia vocabula latina utilia et primitiva, etiam Scriptae Sacrae* (1839); *Lexico magnum Latino-Sinicum ostendens etymologiam, prosodiam, et constructionem vocabulorum* (1841).

Durante a permanência portuguesa nesse território, que só termina oficialmente em 1999 com a devolução de Macau à República Popular da China, os estatutos da Cidade do Santo Nome de Deus e a sua delimitação territorial ficaram por definir até 1979, aquando da formalização das relações diplomáticas entre a República Popular da China e Portugal.

No século XVIII, com o paradigma racionalista, que no final desse século o Romantismo viria a pôr em causa, privilegia-se a mediação da razão no conhecimento e a própria razão como conhecimento. Esta herança iluminista trouxe um ideário de liberdade e tolerância em claro contraste com a situação vivida nas colónias europeias, de que é exemplo o tráfico escravagista do Atlântico Negro. A crença no progresso através da razão e da educação da mesma influenciou a procura de modelos civilizacionais fora do espaço europeu para que, pelo contraste com outras alternativas culturais exteriores, se criassem as condições necessárias ao aperfeiçoamento europeu. Caberia à China desempenhar este papel, bem como desafiar a própria concepção europeia de modernidade. Deste projecto iluminista fizeram parte filósofos como Bayle (1647-1706), Leibniz (1646-1716) ou Voltaire (1694-1778) que, educados na escola jesuíta, se sentem atraídos pela filosofia e sociedade chinesas, herdando o fascínio dos seus antecessores e redescobrimo uma China avançada, quer religiosa quer politicamente (Hespanha 1999: 22). Evocada como “nation philosophe” (Martino 1970 [1906]: 170), onde imperaria o princípio máximo da racionalidade e uma forma de governo iluminado, esta China será muitas vezes utilizada para criticar a igreja católica ou a sociedade europeia. Apesar do fecho do Japão ao Ocidente desde 1639, os filósofos iluministas, sobretudo franceses, fazem-no, muitas vezes, figurar ao lado desta China confucionista como referência cultural: “Comme la Chine, le Japon va devenir prétexte à critiquer la religion chrétienne, la monarchie française, les mœurs des femmes, la corruption du clergé, l’indignité de la noblesse: bref, à préparer la révolution bourgeoise de 1789” (Étiemble 1992: 298).



Como se vê, a exaltação do Extremo Oriente afirmar-se-ia como estratégia de crítica interna para a renovação da Europa pela Ásia<sup>49</sup>. Estas Luzes orientais contribuiriam para a Revolução Francesa de 1789, ela própria inspirada no ideal de uma república liberal em nome do qual tivera lugar a Revolução Americana (1774-1787). A apologia da razão como forma de conhecimento do mundo trouxe consigo uma imagem que ficará associada ao Oriente, enquanto espaço iluminador, da verdade e da razão, conotações estas que a expressão latina *Ex Oriente Lux* cristalizou. Com a consolidação dos impérios coloniais europeus, as possessões a Oriente permitiriam construir a ideia de um império onde o sol nunca se põe, acentuando-se a ligação entre Oriente e luz, bem como a de Oriente como prolongamento da metrópole.

A partir da década de 1770, a retirada da Companhia de Jesus da China e o seu generalizado declínio na Europa vieram colocar em causa os ensinamentos e conhecimentos transmitidos pela Companhia, incluindo as representações favoráveis que até então difundia da China. A descridibilização da Companhia deveu-se, em grande parte, ao demasiado poder concentrado na instituição, assim como ao ataque que esta dirigiu ao modelo de organização política praticado pelos príncipes europeus, o despotismo iluminado (Martino 1970: 310). Em resposta, a França enviaria missionários jansenistas para a China com o fim de desestabilizarem e porem fim ao trabalho dos jesuítas, travando-se

<sup>49</sup> Étiemble apela ao reconhecimento de uma dívida histórica para com as sociedades asiáticas onde os europeus foram repetidamente buscar inspiração: “Depuis surtout que, délivré de sa hantise du miracle grec, l’humanisme contemporain découvre tout ce que notre Moyen Âge doit aux penseurs arabes, nos cathédrales au bouddhisme, notre Renaissance et nos Lumières à l’image que prit du Japon ou de la Chine, de l’Inde et de la Turquie la république européenne des lettres, sera de faire comprendre à la génération qui monte tout ce que les nations de l’Eurasie se sont mutuellement emprunté au cours du dernier millénaire (et sans même remonter jusqu’aux Hyperboréens...)” (1992: 290). Quanto ao exemplo concreto português, teria havido um claro “descentramento imaginário do Oriente [...]”. A passividade hermenêutica dos sectores mais tradicionais da sociedade devolve-nos uma imagem estática e intocável do Oriente [...], ao passo que a exterioridade da crítica iluminista subverte os parâmetros da relação histórica com esse longínquo mundo de dentro, criando dele uma imagem de tal modo estranha e idealizada que quase o torna irreconhecível. No fundo, numa época em que novas ideias e valores despertam, pondo em causa certezas de séculos, é a própria capacidade de auto-questionamento da cultura portuguesa que parece estar em causa neste debate em que, notoriamente, o Oriente funciona, ao mesmo tempo, como espelho deformado e correctivo da nação” (Araújo 1999: 105).

um conflito entre ordens religiosas, que está bem documentado em *Entretiens chinois* (1768) de Voltaire. Assim se compreende a inversão e a ambiguidade das imagens que circulam sobre a China, que passam de positivas a negativas, bem como o papel central que a França adquire na mediação europeia<sup>50</sup> com aquele país, que se viera consolidando desde meados do século XVII (Mackerras 1989: 43) e que veio privilegiar o francês como língua da diplomacia internacional. É só no século XIX que a Grã-Bretanha, em virtude do seu progresso industrial, que a colocará na linha da frente das grandes potências europeias, e da consolidação dos seus impulsos imperialistas, assumirá também um papel preponderante na mediação entre a Europa e o Extremo Oriente.

Em Oitocentos, a Europa ver-se-á de novo invadida pelo fascínio pelo Oriente. Evoca-se um segundo *renascimento oriental*, que se processa em moldes diferentes dos da apologia oriental da época renascentista. Recuperando a expressão de Edgar Quinet (1803-1875), autor de *Le Génie des religions* (1841), Raymond Schwab publica em 1950 uma obra justamente intitulada *La Renaissance orientale*. Tomando como ponto de partida sobretudo a Índia e a China e centrando o seu estudo aproximadamente no período de 1765 a 1850, o principal argumento de Schwab é o de que a história é composta por momentos cíclicos de nascimento, vida/maturação e morte, na verdade ciclos de constante renovação de gerações, culturas, nações.

Segundo Schwab, a Europa, receptáculo de correntes de pensamento, influências artísticas e culturais várias, contou sempre com um elemento unificador dos mosaicos culturais que a compõem, a religião cristã. Para além da religião, no século XIX surge a hipótese de uma identidade linguística ariana que teria as suas origens fora da Europa e

<sup>50</sup> Já em 1685 se criara a missão francesa de jesuítas na China, que fez com que a exclusividade das missões cristãs deixasse de ser lusa: “From the very first, the French fathers separated themselves from the Portuguese, who until 1700 were nominally in direct control over all the Jesuits in China. With the creation of the Mission française in 1685, the French Jesuits occupied an independent position unique in the Jesuit administrative system” (Foss 1988: 239). A partir do início do século XVIII, a descentralização do poder jesuíta torna-se mais óbvia em virtude da queda da Companhia.

que viria a uni-la de forma efectiva à Ásia: trata-se do sânscrito, mais antigo do que qualquer língua semítica, que, a par do grego antigo e do latim, faria parte do que veio a chamar-se a família indo-europeia. O renascimento oriental torna-se, deste modo, um renascimento filológico, pelo qual a Europa viria a contactar com matrizes culturais e religiosas diferentes. Deve-se ao filólogo britânico Sir William Jones (1746-1794), que esteve ao serviço da Companhia das Índias Orientais, a ideia de que as línguas europeias estariam “geneticamente” ligadas ao sânscrito, conclusões que defendeu junto da Sociedade Asiática de Calcutá em 1786<sup>51</sup>. A Alemanha foi, a par da Inglaterra, o país que mais canalizou a sua atenção para o estudo desta língua, registando-se uma intensa actividade de tradução de sânscrito para vernáculo<sup>52</sup> e a consequente exaltação da religião e filosofia indianas. Acrescente-se apenas que o entusiasmo filológico pela Índia trouxe consigo o entusiasmo por outras matrizes estéticas e filosófico-espirituais indianas, em particular o budismo<sup>53</sup>. Como salienta Bernard Faure, as primeiras traduções de textos sagrados do budismo datam de meados do século XIX, altura em que a cultura budista aparece como completa novidade e os textos precedentes por missionários da China e do Japão parecem ter caído em esquecimento (1999: 18). A primeira geração de orientistas modernos distingue-se, portanto, como uma geração em busca das origens filológicas, e consequentemente identitárias, no Oriente, convertido não apenas em laboratório de línguas, mas

<sup>51</sup> Esta fase do orientalismo britânico foi marcada não apenas pela formação da Sociedade Asiática de Calcutá, mas também por uma intensa actividade de tradução de textos sânscritos para inglês. A partir da segunda metade do século XIX será, porém, a academia alemã a contribuir de forma decisiva para os estudos de sânscrito.

<sup>52</sup> Para uma síntese, veja-se Catroga (1999: 203-204); para uma análise mais pormenorizada, vejam-se por exemplo: Damodar SarDesai, Peter K. J. Park, e Douglas T. McGetchin (eds.). 2004. *Sanskrit and “Orientalism”*: *Indology and Comparative Linguistics in Germany, 1750-1958*. Nova Deli: Manohar; Dorothy Figueira. 1991. *Translating the Orient: The Reception of Śākuntala in Nineteenth-Century Europe*. Nova Iorque: SUNY.

<sup>53</sup> Sobre a recepção, em geral, do budismo pelos pensadores portugueses, vejam-se, entre outros, o número 11 de *Religiões. Revista lusófona de ciências das religiões*, subordinado ao tema *O Budismo, uma proximidade do Oriente, ecos, sintonias e permeabilidades no pensamento português* (2007), bem como o volume colectivo *Buda e o budismo no Ocidente e a cultura portuguesa* (2007), organizado por Paulo Borges e Duarte Braga.

também num espaço mítico, berço das origens<sup>54</sup>. Este orientalismo de matriz linguística ou filológica em nada foi favorável à China ao despertar, internamente, um crescente interesse pelas línguas vernáculas europeias e por questões intrínsecas à identidade cultural europeia.

Na transição para o século XIX, as ciências históricas e a filosofia da história ganham cada vez mais terreno e a civilização europeia consolida-se como sociedade esclarecida, como a civilização do progresso perante a qual a China, em que esta revolução outrora se inspirara, é agora apresentada como modelo ultrapassado. Também a mitificação do território norte-americano desde o século XVI, sobretudo através da procura de El Dorado, teria sido pouco abonatória, desviando o interesse europeu para este Novo Mundo. No decorrer do século XIX, sobretudo com o agravamento da instabilidade interna da China – devido às Guerras do Ópio (1839-1842, 1856-1860), à revolta Taiping (1851-1866), que trouxe a abertura chinesa ao exterior contra o Governo da Manchúria, à guerra com o Japão (1894-1895), de que o último saiu vitorioso, à Revolta dos Boxers (1899-1901) –, a China volta a despertar a curiosidade ocidental e tentará também ela restringir a influência proveniente do Ocidente, em particular a da Inglaterra.

Perante este cenário, fomenta-se a ideia de uma China estagnada no tempo que se vê impelida a desenvolver atitudes de resistência, ao mesmo tempo que o Japão abre as portas ao Ocidente e à modernidade por ele trazida. A 3 de Agosto de 1860 é assinado o Tratado de Paz, Amizade e Comércio entre Portugal e o Japão pelo capitão-de-mar-e-

<sup>54</sup> Said afirma que, no final do século XVIII, após a invasão do Egipto por Napoleão, o Oriente se tornou um espaço de peregrinação (2004a: 195-231), moldando e servindo a religiosidade romântica. No contexto dos romantismos europeus, afirma Aguiar e Silva que “o Oriente, com o seu mistério, o fascínio das suas tradições, das suas cores e dos seus perfumes, [se] transform[ou] no mito central do exotismo dos românticos” (2002: 549). O romantismo português, mais tardio do que os demais orientalismos, não terá partilhado o mesmo entusiasmo oriental (Machado 1983: 73). Tal facto não impediu, por exemplo, Eça de Queirós de privilegiar o Oriente para as suas deambulações românticas n’*O Mandarim*; também em *Egipto – notas viagem*, é onde, quando “os sonhos românticos do passado oriental invadem lentamente o cérebro[,] aquele mundo oriental parece-nos, no meio das coisas contemporâneas, como um museu maravilhoso e romântico” (2001b: 206).

-guerra Isidoro Francisco Guimarães (1808-1883), simultaneamente governador de Macau e ministro plenipotenciário de Portugal na China, e pelos representantes do imperador japonês<sup>55</sup>. A viagem da corveta *D. João I*, realizada com vista à assinatura deste tratado, é tida como um dos momentos inauguradores do retomar do contacto com o Japão. Este momento foi, aliás, o tema central da obra do capitão-tenente Feliciano António Marques Pereira (1863-1909), *Viagem da corveta Dom João I á capital do Japão no anno de 1860* (1863), a que acresce o estudo de António José de Figueiredo (1819-1904) sobre a primeira embaixada japonesa à Europa, reunido em *Arquivo pitoresco* (1862) (Garcia 1993: 18-19). Também as vitórias japonesas na guerra com a China e, uma década mais tarde, na guerra com a Rússia (1904-1905) – que Wenceslau de Moraes noticiou e comentou de forma regular na imprensa portuguesa, como veremos no Capítulo 5 – colocaram o Japão no centro da atenção europeia. Como refere o historiador Eric J. Hobsbawm, “[o] Japão acabou por ser tratado como um igual logo que começou a ganhar guerras” (1990b: 106). Em *O Japão na história, na literatura e na lenda*, César dos Santos (1907-1974)<sup>56</sup> propõe, em síntese, duas fases distintas para o japonismo português (Santos 1943: 78-80). A primeira fase, que designa como “japonismo histórico”, teria sido inaugurada pela chegada dos portugueses ao Japão no século XVI e ter-se-ia prolongado com os vários estudos filológicos, historiográficos e religiosos que então se produziram sobre essa terra incógnita. A segunda fase faz o autor corresponder ao século XIX, aquando da abertura dos portos japoneses ao comércio com o Ocidente e que, na sua opinião, teria culminado na produção literária de Moraes.

<sup>55</sup> A versão original deste tratado (em japonês) está em acesso livre no portal do Arquivo Nacional da Torre do Tombo: <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4336033>. A tradução portuguesa, publicada no *Diário de Lisboa*, n.º 140, a 26 de Junho de 1861, pode ser consultada em [http://www.ccilj.pt/Imgs/content/page\\_209/tratado\\_paz\\_amizade\\_comercio.pdf](http://www.ccilj.pt/Imgs/content/page_209/tratado_paz_amizade_comercio.pdf).

<sup>56</sup> Ensaísta e ficcionista, para além de *O Japão na história, na literatura e na lenda* (1943), da sua obra destacam-se também *O Japão através da sua literatura* (1945) e *Viagens maravilhosas às “Terras do Céu”* (1949).

A partir deste quadro de relacionamento entre Portugal e o Extremo Oriente, é possível contradizer Edward Said quando ele destaca a experiência portuguesa na China e no Japão como uma de exercício contínuo de autoridade até ao século XIX: “Exceptuando o Islão, o Oriente foi para a Europa, até ao século XIX, um domínio com uma história contínua de controlo ocidental não contestado. Isto é explicitamente verdade no que se refere à experiência britânica na Índia, à experiência portuguesa nas Índias Orientais, na China e no Japão” (Said 2004a: 84). É apenas neste momento da sua argumentação que, através do exemplo português no Japão, o ensaísta se refere à insurgência nativa, ou seja, ao nativo que se nega à subjugação: “Houve exemplos ocasionais de intransigência nativa que perturbava o idílio, como em 1638-1639, quando um grupo de cristãos japoneses expulsou os portugueses da área” (Said 2004a: 84). Embora não sendo a China, à excepção de Macau – que o comandante Jaime do Inso (1880-1967) justamente intitulou *Macau: a mais antiga colónia europeia no Extremo Oriente* (1929) –, nem o Japão realidades com as quais Portugal tenha estabelecido os tradicionais vínculos de domínio colonial<sup>57</sup>, este quadro histórico não impede que se verifiquem práticas retórico-discursivas denotadoras de um tratamento colonial do Extremo Oriente.

No final do século XIX, ao constatar-se a vontade de o Extremo Oriente acompanhar o progresso europeu, receia-se que a China e o Japão venham a ameaçar o poder económico e comercial da Europa. Este receio, que acabaria por gerar uma resposta colectivamente defensiva por parte da Europa<sup>58</sup>, ficaria conhecido como “perigo amare-

<sup>57</sup> Atente-se, a este respeito, na constatação de Wenceslau de Moraes: “[O Japão] sabe manter a sua integridade nacional, fugir á ignominia de ser uma colonia da Europa, do periodo épico das descobertas e das conquistas, quando a Europa não pensa senão em dominar e escravisar” (BOT 1916: 270). Em “Vestígios da passagem dos portugueses no Japão” (originalmente publicado nos números 45 e 47 da revista *Serões* em 1909), Moraes refere-se à “colónia portuguesa, estabelecida no Japão”, que consistiria em “dois funcionários (se tanto) – um ministro e um cônsul –, e algumas dezenas de macaenses e descendentes de macaenses” (SJ 1973: 141). A expressão “colónia portuguesa” é aqui usada sobretudo como sinónimo de comunidade ou presença portuguesa, sem qualquer, parece-nos, implicação ideológico-política.

<sup>58</sup> No ensaio “On the Transgressive Elements in Music”, Edward Said refere como a expansão imperial do Ocidente fez com que, no confronto com os seus Outros, o Ocidente construísse um perímetro defensivo,

lo”<sup>59</sup>, que retomaremos no Capítulo 5. A rejeição da possibilidade de a Europa ser ultrapassada pela Ásia passou, parcialmente, pela transmissão de imagens negativas sobretudo em ligação à China. Essas imagens negativas tornar-se-iam emblemáticas de uma China convertida em estereótipo por artistas que pretenderiam, no seu conjunto, ora exaltar a Europa em detrimento da China, ora redescobrir o património literário e cultural da China do período clássico para com ele enriquecer as letras europeias e, ao mesmo tempo, evidenciar o declínio da China contemporânea. O Japão, por sua vez, suscita a atenção da imprensa europeia pela sua acção assumidamente militarista, tornando-se um “perigo amarelo” sobretudo desde o estalar da guerra com a Rússia em 1904 até à década de 1920. Em suma, o progresso tecnológico registado, o urbanismo em massa, a mercantilização da própria vida humana criaram as condições ideais para o desenvolvimento de duas atitudes opostas no Ocidente: a excessiva confiança na superioridade e no avanço europeus que, combinada com o conhecimento superficial das culturas extra-europeias, resultou na certeza de uma identidade europeia superiora e conduziu à tentativa de imposição desse progresso em países tidos como mais atrasados; ou, pelo contrário, a rejeição desses industrialismos e comodidades e a consequente procura a Oriente de espaços imunes a esse progresso. Diz Eça de Queirós, a propósito de Flaubert, Baudelaire e Poe, que estes poetas “despedaçam as fórmulas, amaldiçoam os industrialismos” (2001: 94), que eles se sentem agredidos pela sumptuosidade material e pelos excessos industriais que emanariam dos centros urbanos, tornados tecidos socioculturais envoltos num *locus horrendus*,

---

que veio reforçar a denominação “o Ocidente”. Esta tática, como lhe chama, funcionaria como protecção contra uma hipotética mudança imposta de fora (Said 1991: 52), como seria o caso do “perigo amarelo”.

<sup>59</sup> Inspirado nas teorias de diferenciação racial de Gobineau, o termo teria sido cunhado em 1895 pelo imperador alemão Guilherme II na sequência da derrota da China pelo Japão no âmbito da guerra sino-japonesa (Keevak 2011: 7). Ao generalizar-se um pouco por toda a Europa a noção de “perigo amarelo”, no final do século XIX desenvolve-se uma importante literatura em torno do tópico, por exemplo: *China, the Yellow Peril at War with the World; a History of the Chinese Empire from the Dawn of Civilization to the Present Time* (1900), de J. Martin Miller (1859-?); *Péril jaune et Japon* (1904), de Austin de Croze (1866-1937); *Chine et chinois d'aujourd'hui; le nouveau péril jaune* (1926), de R. d'Auxion de Ruffé (1878-1941); *Perigos que ameaçam a Europa e a raça branca: (II) perigo amarelo ou mongólico* (1929), de J. Andrade de Saraiva.

no *mal material du fin-de-siècle*, responsabilizado pela decadência moral das sociedades contemporâneas.

Do entusiasmo despertado pelo sânscrito e crescente interesse pelas sociedades e religiões orientais, no século XIX os estudos orientais são definitivamente incorporados nos programas universitários e constituem-se como área de saber autónoma. Note-se que, dos demais centros urbanos europeus, Paris foi no século XIX, para Edward Said, o centro do mundo orientalista, centralidade esta que se coaduna com o seu papel simultâneo de capital do sistema literário europeu<sup>60</sup>: “[Na] primeira metade do século XIX Paris era a capital do mundo orientalista (e, segundo Walter Benjamin, do século XIX)” (2004a: 59). Esta centralidade valeu-lhe um estatuto de tal modo modelar que o Portugal oitocentista e finissecular não se eximiu a imitar a França e a seguir as suas tendências culturais e literárias, das quais foi sempre ávido consumidor. Eça de Queirós refere-se a esta posição subalterna de imitação servil em “O Francesismo” (1912): “[E]ste *collage* com a França, esta imitação, esta preocupação da França, é uma tendência fatal, necessária, de temperamento, de congeneridade, de similitude, a que não possamos escapar, como a Dinamarca não pode escapar a imitar a Alemanha, e a Bélgica se não pode eximir a imitar a França? Não creio” ([s.d.]: 405)<sup>61</sup>. Esta tendência apropriadora leva-nos a pressupor

<sup>60</sup> *La République mondiale des lettres* (1999), de Pascale Casanova, desenvolve precisamente esta centralidade da cultura francesa no repertório literário europeu: “Paris est ainsi devenu [...] la capitale de l’univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde. [...] Mais elle est aussi la capitale des lettres, des arts, du luxe et de la mode. Paris est donc à la fois capitale intellectuelle, arbitre du bon goût, [...] ville idéalisée où peut être proclamée la liberté artistique” (2008: 47-48).

<sup>61</sup> Em *O Mandarim*, Eça de Queirós oferece um retrato pouco favorável da cidade de Paris, descrita como um lugar boémio propício a uma existência lasciva e pecaminosa que corrói a moralidade humana. É neste espaço que o protagonista Teodoro descobre toda a sua animalidade e encara a partida para a China como a salvação necessária, conquanto a sua aventura não seja bem-sucedida: “Para esquecer este tormento complicado, entreguei-me à orgia. Instalei-me num palacete da Avenida dos Campos Elísios – e foi medonho. Dava festas à Trimalcião: e, nas horas mais ásperas de fúria libertina [...] rompiam as canções; quando prostitutas, de seio desbragado, ganiam coplas canalhas; quando os meus convidados boémios, ateus de cervejaria, injuriavam Deus, com a taça de champanhe erguida – eu, tomado subitamente como Heliogábalo de um furor de bestialidade, de um ódio contra o Pensante e o Consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente de burro...//Depois quis ir mais baixo, ao deboche da plebe, às torpezas alcólicas [...] nas trevas da alma do debochado se ergue uma vaga aurora espiritual – que me nasceu, de repente, a ideia de partir para a China” (2005: 71). Na carta-prefácio que acompanha este conto, Eça de Queirós de-



que, apesar do pioneirismo português no estabelecimento de contactos comerciais e amistosos com o Extremo Oriente, o imaginário artístico francês terá ajudado a moldar o imaginário nacional sobre o Oriente no final do século XIX. Tal pressuposição será confirmada na segunda parte desta dissertação.

Paralelamente proliferam encontros científicos internacionais com vista a reunir investigadores e estudiosos que se debruçam sobre o Oriente, de que os Congressos Internacionais dos Orientalistas são sintomáticos<sup>62</sup>, tendo, aliás, o primeiro encontro tido lugar em Paris. A fragmentação temática que os programas destes Congressos foram registando ao longo dos anos reflecte, por um lado, o aumento do número de participantes e a afirmação científica e académica deste saber e, por outro, as ramificações que o conceito de “Oriente” foi sofrendo, permitindo assim compreender a evolução do que se entende finisse secularmente por Oriente (Catroga 1999: 204).

Em Portugal, Guilherme de Vasconcelos Abreu (1842-1907) interessa-se pelas questões de genealogia linguística que ocupam os espíritos europeus no final do século XVIII e ao longo do século XIX, sendo considerado o fundador dos estudos orientais a nível nacional. Em 1873 funda, juntamente com o marquês de Ávila e Bolama (1806-1881) e Possidónio da Silva (1806-1896), a Associação Promotora dos Estudos Orientais e Glóticos, que teve, porém, uma existência efémera (Catroga 1999: 214). Em 1878, no Curso Superior de Letras de Lisboa, pelo Decreto de 18 de Outubro (*Diário do Governo*, n.º 238), criam-se as primeiras cadeiras de Língua e Literatura Sânscrita, Clássica e Védica, cuja leccionação caberia a Vasconcelos Abreu, e de Linguística Geral

---

nuncia com alguma ironia o galocentrismo português: “Car nous imitons ou nous faisons semblant d’imiter en tout la France, depuis l’esprit de nos lois jusqu’à la forme de nos chaussures; à un tel point que pour un œil étranger, notre civilisation, surtout à Lisbonne, a l’air d’être arrivée la veille de Bordeaux, dans des caisses, par le paquebot des Messageries” (2005: 10).

<sup>62</sup> Das trinta sessões que tiveram lugar entre 1873 e 1973, apenas cinco decorreram em espaços extra-europeus: Argel em 1905, Istambul em 1951, Nova Deli em 1964, Ann Arbor em 1967 e Camberra em 1971.

Indo-Europeia e Especial Românica, esta última regida por Adolfo Coelho (1847-1919) (Catroga 1999: 213-214)<sup>63</sup>. Anterior a Vasconcelos Abreu, ainda no século XIX, é de destacar o contributo de Frei Francisco de S. Luís, vulgarmente conhecido como Cardeal Saraiva (1766-1845), com o seu *Glossario de vocabulos portuguezes derivados das linguas orientaes e africanas, excepto a arabe* (1837).

Para além dos Congressos Internacionais dos Orientalistas e das cátedras universitárias, o orientalismo oitocentista apoia-se num conjunto de práticas, políticas e instituições várias, que Said identifica como “instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas e até burocracias e estilos coloniais” (2004a: 2). Desenvolve-se uma rede nacional e transnacional de sociedades científicas, muitas assumidamente orientalistas, que vem fomentar políticas educativas específicas, favorecendo o estudo das línguas e dos hábitos nativos e ajudando a redesenhar a relação entre metrópole e colónias. São exemplo:

- 1784: Sociedade Asiática (também conhecida como Sociedade Asiática de Bengala ou Real Sociedade Asiática de Bengala)
- 1821: fundação da Sociedade de Geografia de Paris
- 1822: criação da Sociedade Asiática de Paris
- 1823: criação da Real Sociedade Asiática da Grã-Bretanha e da Irlanda
- 1828: fundação da Sociedade de Geografia de Berlim
- 1830: fundação da Sociedade de Geografia de Londres
- 1842: criação do Deutsche Morgenländische Gesellschaft e do American Oriental Society
- 1875: fundação da Sociedade de Geografia de Lisboa

Este tipo de sociedade foi central à organização, autonomização e dinamização dos estudos orientais/orientalistas, sobretudo através da promoção de encontros científicos e de publicações (Chittiphalangsri 2009: 102). Dos autores do nosso *corpus* literário, e como

<sup>63</sup> Como seu predecessor, no século XVIII Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814), conhecedor de árabe e siríaco, funda “no convento de Nossa Senhora de Jesus, uma verdadeira escola de estudos orientais, com bons mestres, uma rica biblioteca de impressos e manuscritos e um núcleo museológico” (Araújo 1999: 109). Teria sido um dos principais impulsionadores do estudo das línguas orientais em Portugal.

recordaremos no Capítulo 5, apenas Wenceslau de Moraes esteve directamente ligado a este tipo de organismos, em particular à Sociedade de Geografia de Lisboa.

Portugal também dispunha de outros instrumentos coloniais. Citemos, a título de exemplo, Tito Augusto de Carvalho (1901: 265-381), que procurou mapear de forma bastante pormenorizada as companhias portuguesas de colonização. O historiador situa a fundação destas companhias no século XV, procedimento que lemos como sugestão de um protocolonialismo português, e analisa-as até à primeira metade do século XIX, definindo espaços e modos de actuação com vista a explanar o passado ultramarino. É sobretudo a partir de 1875, com a criação da Sociedade de Geografia de Lisboa e com as suas iniciativas, que se fortalece o aparelho colonial português, dela resultando duas comissões de trabalho, a Africana e a Asiática, esta última coordenada por Vasconcelos Abreu e organizando-se sob a sua égide eventos como o Primeiro Congresso Colonial (1901). São vários os mecanismos institucionais accionados, com o apoio desta Sociedade, que se podem enumerar, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, que viriam a dar maior visibilidade a Portugal no estrangeiro. Enumeremos alguns: a criação do Museu Colonial, nas instalações da Sociedade de Geografia, em 1875; a proliferação de periódicos, dedicados aos negócios ultramarinos<sup>64</sup>, como os *Annaes maritimos e colonias* (Lisboa, 1840-1846), o *Boletim militar do Ultramar* (1878-1910) ou mesmo, em 1876, o *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa* (ainda hoje publicado); a organização de concursos como o de literatura colonial (1926-1951), promovido pela Agência Geral das Colónias<sup>65</sup>, criada em 1924, que tinha as suas próprias edições em torno de

<sup>64</sup> Sobre as publicações de temática ultramarina, consulte-se a breve obra de Brito Aranha: 1885. *Subsidios para a historia do jornalismo nas provincias ultramarinas portuguezas*. Lisboa: Imprensa Nacional. Mais recentemente, José Augusto dos Santos Alves publicou um estudo intitulado *A Opinião pública em Macau – a imprensa macaense nas terceira e quarta décadas do século XIX* (2000).

<sup>65</sup> Alguns dos contemplados pelo prémio colonial especificamente ligados à problemática do Extremo Oriente foram: Emílio de San Bruno com *O Caso da rua Volong* em 1928; José Ferreira Martins com *Fulgores do Oriente* em 1930; Jaime do Inso com *O Caminho do Oriente* em 1931; José S. Martinho com

temas ultramarinos; relembremos o Centro Tipográfico Colonial e a Tipografia do Jornal Colónias Portuguesas, bem como o patrocínio assegurado pela Academia Real das Ciências de Lisboa a publicações sobre a diáspora portuguesa através, por exemplo, da “Collecção de monumentos ineditos para a historia das conquistas dos portuguezes em Africa, Asia e America” (1858-1935), ou mesmo a Primeira Exposição Colonial que Portugal acolhe, em 1934, no actual Palácio de Cristal (outrora Palácio das Colónias), no Porto. Podemos ainda mencionar o caso mais óbvio de instituições como a Companhia Colonial de Navegação e a Companhia Nacional de Navegação<sup>66</sup>, o Clube Militar Naval ou a Escola Colonial, fundada em 1906 sob os auspícios da Sociedade de Geografia de Lisboa, de onde surgirá a Escola Superior Colonial (Catroga 1999: 214), que reavivaram o interesse pelos domínios ultramarinos e pela permanência portuguesa tanto em África como na Ásia. Estes diversos instrumentos fazem parte, como se vê, de um programa colonial que ajudou a moldar o discurso em português sobre o Oriente.

#### **1.4. *Orientalia*: uma epidemia na Europa<sup>67</sup>**

Na sequência do renascimento oriental que veio intensificar as relações Leste-Oeste, o Ocidente ver-se-á invadido pelo culto do exotismo através de várias modas ou matéria *orientalis*. É nosso objectivo, nesta secção, sumariar a trajectória dos *orientalia* que transformaram as imagens produzidas sobre o Oriente em bens de consumo e que, tendo em conta os moldes diversificados de que se revestiram, vieram permitir um descentra-

---

*Quatro séculos de colonização portuguesa* em 1943; Padre António Farinha com *S. Francisco Xavier e o seu labor no padroado português do Oriente* em 1951.

<sup>66</sup> Fundada em 1881, a Empresa Nacional de Navegação, que a partir de 1918 passa a designar-se Companhia Nacional de Navegação, foi, até à sua dissolução em 1985, a mais antiga empresa armadora portuguesa nas carreiras que ligavam Lisboa à África Ocidental e à África Oriental.

<sup>67</sup> Inspiramo-nos nas palavras de Edward Said: “Durante este período [de 1765 a 1850], [...] houve uma verdadeira epidemia de *orientalia* na Europa, que afectou todos os grandes poetas, ensaístas e filósofos do momento” (2004: 58-59).

mento do olhar europeu e seu redireccionamento para a Ásia Oriental e as múltiplas formas de exotismo a ela associadas. No Capítulo 2, tentaremos definir a noção de “exotismo” enquanto forma particular de tradução cultural a partir da proposta teórica de Victor Segalen (1978); na presente secção, circunscrevemos a nossa reflexão ao entendimento de exotismo como manifestação concreta de uma experiência empática e estética com a alteridade, no fundo como um modo de recepção dessa experiência, que Ana Paula Laborrinho designa, em termos gerais, como apropriação “da alteridade enquanto objectos decorativos destinados a preencher a lassidão dos espaços vazios (sejam lugares ou imaginações)” (2007: 303).

Durante os séculos XVII e XVIII consolida-se um pouco por toda a Europa a tendência das *chinoiseries*<sup>68</sup>, a par da das *turqueries*, que tiveram uma expressão maior em França, sobretudo na sequência das guerras travadas contra a Turquia e da própria tradução de Antoine Galland (1646-1715) de *Les Mille et une nuits* (1704-1717), uma das datas-balizas do orientalismo francês. Sendo o seu culto coincidente com a sinofilia da época das Luzes (Mackerras 1989: 43), as *chinoiseries* resultariam do incremento das trocas comerciais iniciadas dois séculos antes pelos portugueses, cuja mediação foi a partir do século XVII disputada pelas Companhias Holandesa, Francesa e Britânica das Índias Orientais<sup>69</sup>. Estas Companhias fizeram chegar à Europa todo o tipo de mercado-

<sup>68</sup> De acordo com o dicionário *Petit Robert*, o termo *chinoiserie* data de 1839 e designa um elemento decorativo proveniente da China ou que está conforme o gosto chinês. É, porém, ambíguo se “conforme o gosto chinês” significa conforme o gosto ocidental das coisas chinesas ou o próprio gosto nativo.

<sup>69</sup> D. Manuel I é apontado como um dos grandes fomentadores deste tipo de curiosidades. Após o achamento do Brasil, e pouco depois com a descoberta do caminho marítimo para a Índia, a moda de coleccionar artefactos índios vulgariza-se um pouco por toda a Europa (Ventura 1999: 46). É nesta reunião de curiosidades bem como na exposição de animais e espécimes de povos exóticos que Kate Sturge situa as raízes do chamado “museu etnográfico”: “The display of living ‘exotic people’ in travelling exhibitions began as early as the sixteenth century, in a tradition that flourished in the nineteenth century” (2006: 431). Com base no seu testemunho oitocentista, Sousa Viterbo designa mesmo Portugal como “um vasto e precioso museu oriental” (1893: 3). A Companhia das Índias Orientais desempenhou um papel decisivo na divulgação da arte indígena: “The vogue that reached its fever peak in the 1750s had germinated in Tudor times when swarthy Portuguese sailors first brought the delicate Ming porcelains back to Europe. [...] The founding of the East India Company in 1600 promoted the taste for these novelties on a more extensive

rias: desde madeiras exóticas e mobiliário a especiarias (destaque para o comércio pimenteiro), drogas medicinais, sedas, leques, laca, porcelanas, pedras preciosas, marfim, charões, tapeçarias, *bibelots*<sup>70</sup> e afins. As *chinoiseries*, fomentadas sobretudo em França e em Inglaterra, institucionalizam-se e consomem-se como uma moda, que é reflexo de um movimento de simpatia pela China e de um natural estado de boas relações comerciais, bem como da formação de um gosto estético pelo exótico.

À definição de “moda” subjaz, por um lado, a procura generalizada de um determinado produto e, por outro, a própria efemeridade que lhe é inerente – uma moda nasce, é aceite, conhece o seu auge e posterior declínio, o que não impede que, mais tarde, seja retomada. A moda das coisas chinesas traduziu-se não só na importação de produtos locais, peças de vestuário, objectos de arte (sobretudo pinturas), porcelanas<sup>71</sup> e outros espécimes decorativos orientalizantes, como também na recriação de espaços arquitectónicos<sup>72</sup> e florais asiaticizantes (sobretudo jardins) e em eventos de convívio social ou formas de divertimento subordinados a temáticas orientais ou adaptados a estilos orientais, de que os bailes de máscaras são exemplo. No final do século XVIII, a moda das coisas chinesas decaiu de forma significativa, em parte devido à expulsão dos missionários jesuítas da China e ao consequente fechamento do país ao exterior. Também o interesse filológico e espi-

---

scale” (Appleton 1951: 90). Também Pierre Guichard menciona o papel pioneiro dos portugueses: “[C]’est surtout l’ouverture de l’Asie aux Européens, Portugais d’abord, puis Espagnols, Hollandais, Anglais et Français, qui allait provoquer l’importation en quantités de plus en plus considérables de ‘curiosités’ principalement chinoises, mais aussi japonaises ou venues d’autres pays de l’immense continent asiatique, dont on ne méconnaît pas la valeur ‘artistique’ bien qu’elles relèvent d’esthétiques bien différentes de celle qui inspire l’art occidental” (2006: 65).

<sup>70</sup> Num estudo de 1906 sobre a presença do Oriente na literatura francesa dos séculos XVII e XVIII, Pierre Martino apresenta o *bibelot* (etimologicamente *beubelet*, uma hipotética variação da palavra *beau*, do latim *bellus*) como uma das primeiras manifestações (materiais) de exotismo: “[L]e bibelot est essentiellement quelque chose d’exotique. Aussi bien il a été une des premières manifestations de l’exotisme: les commerçants, on l’a constaté, contribuèrent beaucoup à éveiller les curiosités françaises sur l’Asie [...] c’est-à-dire tout ce qui est indispensable à la mode elle-même” (1970: 340).

<sup>71</sup> Muita da porcelana que circulava nos mercados europeus, mesmo a chinesa, seria importada da China ou do Japão e posteriormente pintada na Europa de acordo com o gosto europeu: “Unpainted porcelain was imported from Japan to be painted in Sino-European style with landscapes of willows, palms, and pagodas” (Appleton 1951: 94).

<sup>72</sup> Por exemplo, sobre a influência da *chinoiserie* e da arte oriental em geral na paisagem arquitectónica do Porto, leia-se Graça (2008: 191-206).

ritual dos românticos, sobretudo ingleses e alemães, pela Índia veio retirar protagonismo à China do Século das Luzes, que concentrou sobretudo a atenção francesa. No século XIX de novo prospera um mercado de transacção de objectos decorativos e artísticos, que os europeus já haviam vislumbrado através da presença asiática nas Exposições Mundiais. Estas Exposições, que pouco mais eram do que feiras de curiosidades, tiveram um papel crucial na disseminação das coisas orientais, em particular do Extremo Oriente.

As *japonaiseries*<sup>73</sup> (ou *japoneries*) conquistam a Europa na segunda metade do século XIX, com o declínio do xogunato e a reabertura do Japão ao Ocidente. A Grande Exposição de Londres, em 1862, e a Exposição Mundial de Paris, em 1867, contribuíram grandemente para a consolidação do gosto pelo exótico oriental na Europa, ao proporcionarem a reunião de objectos indexados a um espaço geográfico real mas pouco divulgado, e é sobretudo destas exposições que brota a novidade japonesa. Esta aproveita a sedução europeia pelo mistério e pelo exotismo orientais para penetrar nos lares, forrando móveis, paredes e divisões, nos salões de chá e nas salas de espectáculo ocidentais. A voga pelas coisas japonesas manifestou-se de forma visível nas esferas cultural e artística, trazendo adicionalmente consigo a arte das estampas japonesas, que veio, sobretudo em França, diversificar e inovar as técnicas pictóricas de muitos pintores modernos (de que são exemplo as experimentações de Édouard Manet [1832-1883], Paul Gauguin [1848-1903], Henri Matisse [1869-1954] ou a série de *japonaiseries* de Van Gogh [1853-1890]), assim como enriquecer as colecções de privados e insuflar a imaginação dos escritores europeus. Não podemos deixar de referenciar o trabalho exemplar de Jan Hokenson (2004), que veio clarificar as ligações entre França e Japão na segunda metade do século XIX e o papel da mediação francesa nas relações artísticas europeias com a cultura nipónica.

<sup>73</sup> O termo *japonaiserie*, remontando a 1850 e, mais significativamente, a 1878 (a Exposição Mundial de 1878 em Paris trouxe a consagração deste japonismo), designa, em sintonia com o termo *chinoiserie*, um objecto de arte em estilo japonês ou incorporando motivos japoneses: “[I]l allait signifier toute à la fois la prédilection pour les produits et les œuvres artistiques du Japon et leur imitation” (Thirion 1961: 124).

As vogas orientais, entusiastas do decorativismo, eram autênticas galerias de objectos do quotidiano extremo-oriental que, em virtude da sua natureza supérflua, foram severamente criticadas. A crescente generalização e consequente banalização destas modas, outrora uma novidade mística e esotérica, fizeram com que perdessem gradualmente o fascínio inicial e entrassem em declínio na generalidade da Europa. No entanto, o projecto de exotismo finisse secular, através destas *chinoiseries* e *japonaiseries*, teria permitido ao europeu satisfazer o seu imaginário. Assumiu para muitos uma função recreativa e recriadora de um imaginário gerado pela cultura livresca ou, alternativamente, uma função mnemónica e ampliadora de uma experiência directa com as ambiências extremo-orientais, para não mencionar que estar na moda seria uma garantia de aceitação social.

Também em Portugal estas modas das coisas orientais, embora manifestando-se mais tardiamente do que na maioria dos países europeus, deixaram marcas visíveis. Numa recensão a *Cancioneiro chinês* de António Feijó, publicada no *Diário popular* a 27 de Outubro de 1890, caracteriza-se o fim-de-século como um desfile de motivos orientais:

O chinezismo impera em toda a linha. É vêr um salão moderno, verdadeiramente moderno. Da colcha apanhada artisticamente n'um panno da parede, ao pequeno *guéridon* pintalgado de grandes cegonhas de pé no ar; de jarrão alto e soberbamente lançado, tendo em torno ao bojo estampados aspectos característicos de Pekin, ao biombo de seda amarella que resguarda o recanto destinado aos *tête-à-tête* mysteriosos; do mandarim de cocoras, ventre ao ar e cabecinha picada de dois olhos muito vivos e muito azues a mecher, ao buzio de contorno exquisito e eriçado de bicos, tudo é chinês, ou provindo directamente dos grandes centros laboriosos de faianças e tecidos do Celeste Imperio, ou provindo das fabricas de bijouterias francezas e allemães se o salão é pobre ou de burguez com calos. A propria figura divina da mulher loura que o leitor está sonhando n'este meio recostada no divan (oriental tambem) [...], os pés de fada distendidos sobre um tamborete azul claro e calçando pequeninas pantufas de sêda bordadas, tudo isso é chinês puro – o tamborete, as pantufas, o livro de contos, a faca que lhe abriu as folhas, a propria posição da divina mulher loura. (CC 1903: 132)



A propósito do Império do Sol Nascente, Wenceslau de Moraes constata, numa crónica datada de 5 de Abril de 1906, que “finalmente a Europa e a América se iam já mostrando aborrecidas dos tais *curios*” (VJ 1985: 274), que visavam satisfazer, por esta forma de artificialidade, o gosto europeu, que tantas vezes divergia do gosto nativo nipónico:

[U]ma infinidade de artigos da arte japonesa, procurados pelos turistas e sobretudo exportados deste país para os centros estrangeiros. Artigos de charão, de bronze, de porcelana, de marfim, de tartaruga, de papel, de bambu, artigos antigos, artigos modernos de variadíssimas procedências, tudo isto e muito mais entra na categoria de *curios*. [...] [F]inalmente a Europa e a América se iam já mostrando aborrecidas dos tais *curios*. [...] Na florescentíssima indústria de pacotilha, dominando agora por toda a parte, importam-se por exemplo leques japoneses e porcelanas japonesas, pela simples razão de que tais leques e tais porcelanas chegam mais baratos do que ficariam os artigos similares fabricados nos países importadores, graças ainda à barateza relativa que estão oferecendo as indústrias nipónicas. [...] Envia-se para a Europa porcelanas fabricadas em Nagóia, cuja ornamentação *artística* é aplicada por processos de *decalcomania*, vindo tais ornamentações da própria Europa. É o cúmulo da traficância ignóbil!...

Quanto aos charões, são tão horrendos os artigos de exportação, enviados ao gosto do freguês, que estou convencido de que os charões pelintras da França e da Alemanha estão já sendo preferidos aos japoneses. [...] Desta dualidade da arte nipónica – uma arte para os indígenas e uma arte para os estranhos – e quando se leve em conta o finíssimo sentimento estético de que dá provas cada japonês – devemos concluir que será com profundo asco que o operário se submete ao vil emprego de copiar os desenhos que lhe enviam do Ocidente e de baratear os seus produtos a ponto de torná-los detestáveis. (VJ 1985: 274-277; ênfase do original; ver também BOT 1916: 156-157)

A prática orientalizante acima exposta visaria não só colmatar a curiosidade europeia, mas também reconstituir uma cor local exótica. No decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX, as viagens, as peregrinações e as expedições pelo Oriente enriqueceram o conhecimento da geografia mundial e cultural, que a moda dos *orientalia* ajudou a recriar por meio de fragmentos sobretudo decorativos. Os *orientalia* traduzem, desta forma, um modo materialista de apreensão da Ásia Oriental. Nas palavras de Jaime do Inso:

A par do que êste termo [uma colecção de chinesices] tem de depreciativo, – sob o prisma ocidental – que mundo de conceitos, que filosofia diferente da vida se não encerra nele!

[...] [O] ponto de partida neste desperdício, nesta tentação, nesta loucura de arrancar da China para o coração de Lisboa todo êste cenário de linhas extravagantes mas agradáveis [...] tudo na minha sala chinesa rescende um certo misticismo oriental onde só falta o cheiro perturbante do sândalo queimado... (1933: 234-237)

[...] [A] minha sala chinesa, esquece quanto lêste e quanto imaginaste, porque tudo isso não passa de ilusão, pura ilusão, – a ilusão da China! (1933: 249)

Definido em termos de diferença, extravagância e misticismo, o exótico oriental seria, como se sugere pelos exemplos citados, a encenação de uma ilusão, assim como um meio de abstracção e evasão necessárias, sobretudo num período finissecular em que Portugal estaria a debater-se com o crescente descontentamento popular e descrença na nação. O século XIX português foi, em síntese, de visível insegurança e fragilidade política, em que o país mergulha num estado de prostração colectiva que veio pôr em causa a identidade nacional. Com efeito, convém recordar que as invasões francesas, as revoluções liberais e a independência do Brasil em 1822 vieram desequilibrar a balança política, económica e militar a favor do império britânico. Sobretudo a independência do Brasil levou a um recentramento da atenção nacional em África e no Oriente, o qual sofre um novo revés no final do século XIX. Aos constantes tumultos populares e agitações civis, que prediziam já o fim da monarquia, acresce a inflação de uma ferida no orgulho nacional através do Ultimato Inglês (1890) que, por imposição da Conferência de Berlim (1884-1885), forçou a retirada de tropas de territórios reivindicados pelos portugueses em África e que eram um obstáculo ao projecto britânico de ligar o Cairo à Cidade do Cabo através do interior do continente africano. A contestação que entretanto se instala em muito contribuiu para o descrédito do sistema monárquico. Estes eventos são, em nosso entender, importantes marcos na história do orientalismo português e ajudaram a delinear a *questão africana*, que veio despertar duas respostas contrárias, mas ambas ilustrativas de um revivalismo nacionalista. Por um lado, a marginalização do Oriente, que deixa de ser central às preocupações nacionais, pelo menos imediatas, uma vez que a atenção

republicana se vira para África (ressalve-se, no entanto, que a consolidação das políticas coloniais e administrativas levada a cabo pelo governo republicano acabaria por beneficiar as relações luso-asiáticas); por outro, são várias as personalidades que se deslocam para Oriente à procura do que já não conseguiriam vislumbrar em Portugal ou na Europa, nele encontrando sobretudo um modelo para, por comparação, criticarem a situação de crise interna da nação.

Em contraponto com ou a par dos *orientalia*, assiste-se a uma tentativa de compreensão mais profunda e sistemática do Extremo Oriente, que veio a manifestar-se no coleccionismo de peças e artigos orientais, ou seja, na propensão para reunir grandes colecções que, no caso português, e em virtude das relações privilegiadas com Macau, estiveram sobretudo direccionadas para a arte chinesa.

Apesar de Raymond Schwab e outros críticos catalogarem ambas as tendências, as modas orientalizantes e o coleccionismo, como “orientais”<sup>74</sup> – ou, no léxico saidiano, como orientalistas –, estes movimentos denotam preocupações estéticas diferentes, que, para nós, fazem eco do debate oitocentista franco-alemão centrado na sociogénese dos conceitos antitéticos de “civilização” e “cultura”. Queremos com isto propor que da civilização fariam parte as modas orientalizantes, uma colecta aleatória de bens tida como superficial e meramente ornamental, enquanto o coleccionismo, informado e erudito, seria uma marca de cultura, tornado na expressão e tentativa de conhecimento mais profundo da diversidade cultural. Da civilização decorativa à cultura coleccionista transita-se de um interesse mais generalista para um esteticamente mais aprimorado pelo Outro,

<sup>74</sup> “Schwab considerava que o ‘oriental’ identificava tanto um entusiasmo amador como profissional por temas asiáticos, e que era um maravilhoso sinónimo do exótico, do misterioso, do profundo e do seminal” (Said 2004a: 59). O coleccionismo amador e o coleccionismo por especialistas transbordariam de um maravilhoso oriental, muitas vezes veiculado por meio de uma espécie de “dadaísmo oriental”, na medida em que eram vários os objectos e utensílios do quotidiano transformados quer em objectos decorativos, quer em objectos de arte. Os objectivos que, porém, subjazem a cada tipo de *orientalia* dão a conhecer sobre cada coleccionador uma “localização estratégica” e um grau de aproximação ao Oriente diferentes.

embora ambos os movimentos correspondam a formas materiais de aceder ao Oriente e de treinar o gosto estético (Kim 2006: 384, 387).

Tanto para o amador como para o (aspirante a) especialista, o Oriente transfigura-se numa feira de antiguidades, num bazar onde seria possível concretizar os desejos do ocidental, uma espécie de “museu imaginário oriental” (Araújo 1999: 112), em que a preferência recaía sobre a arte tradicional e ancestral da China e/ou do Japão. Ao colecionador não lhe interessaria particularmente a modernidade industrial que se estaria a exportar para o Extremo Oriente – sobretudo porque essa modernidade, como vimos através do exemplo queiroziano, seria, para muitos, sinal da decadência moral e espiritual da própria Europa industrial. Os coleccionadores oitocentistas fariam um uso estético do Oriente, pelo qual veiculariam uma ideia de modernidade baseada não no progresso mas na tradição, conglomerando objectos que traduzem uma concepção idealizada do Extremo Oriente como espaço de fruição do estético e do artístico no qual não caberiam preocupações mundanas. O reencontro com a beleza, que a Europa industrial perdera aos olhos dos seus artistas e que o coleccionismo vem proporcionar através do Oriente, plasma uma figuração antimoderna desse Oriente (Kim 2006: 385), a que o *corpus* literário seleccionado também dará voz, como veremos na segunda parte desta dissertação.

Por envolver um elevado investimento financeiro, o coleccionismo finissecular acabaria por funcionar, à semelhança das modas orientais, como um factor de *statu quo*<sup>75</sup>, e “consumismo capitalista” seria a expressão de ordem para quem ambicionava reconhecimento social e integrar-se na modernidade europeia. Outros coleccionadores havia, como foi o caso do poeta simbolista Camilo Pessanha (1867-1926), que preferiam viver

<sup>75</sup> Douglas McGetchin assinala mesmo uma correlação entre este coleccionismo e a alta cultura francesa sobretudo do século XVIII: “Chinese porcelain, either genuine or European-made imitations, and other works of Asian-inspired ‘chinoiserie’ had been popular in eighteenth-century French *haute culture*. The fascination with the ‘East’ continued during the nineteenth century in many artistic fields, such as the work of Chassériau, Delacroix, Géricault, and Ingres” (2004: 568).

em condições de fraca comodidade para sustentar o seu vício coleccionista. Da colecção de Pessanha, presentemente alocada no Museu do Oriente em Lisboa, façamos breve menção aos rolos de pintura, porcelana *céladon*, túnicas chinesas e afins. Sobre esta colecção diz o poeta Alberto Osório de Castro (1868-1946) num texto que se supõe ter sido escrito em 1916 e dado à estampa por Paulo Franchetti:

Assinalo apenas na formosíssima colecção que vai entrar no Museu das Janelas Verdes, as pinturas de Sou-Lo-Pang, o Ho-Ku-Sai chinês, que um poderoso mandarim artista disputaria a punhados de prata de lei; reconheço esbeltíssimos vasos de obra de cloisonné, de champ-levé e de nielagem; preciosas cerâmicas dos Míng; craquelés da vetusta dinastia dos Song, que teve no seu império tão grandes artistas; estatuetas de porcelana, e bronzes litúrgicos duma patina acentuada pelos séculos; charões e madeiras marchetadas; esculturas de marfim, unicórnio, âmbar e pau de águila; pedras duras e cristal de rocha talhados com a lenta paciência do sonho, ao molde de todas as formas quiméricas, das frutas e das corolas mais raras dos vergéis de Aladim. (2008: 7)

Dada a dimensão e a qualidade da colecção de Pessanha, parece-nos incontestável o conhecimento profundo “da pintura e dos principais pintores e calígrafos clássicos chineses pouco comuns na época e que não podem ser fruto de um acaso ou uma mera questão de gosto” (Ribeiro 2000: 71). Para além de Pessanha, são de mencionar ainda, e entre outras, as colecções de arte chinesa do escritor Manuel Teixeira Gomes (1862-1941), do sinólogo José Vicente Jorge (1872-1948), do intelectual Manuel da Silva Mendes (1876-1931), do escritor macaense Luís Gonzaga Gomes (1907-1976) ou, mais recente, a de Danilo Barreiros (1909-1994).

A epidemia de *orientalia* e o coleccionismo finisseculares, no fundo homenagens à diferença e à diversidade cultural, adequam-se à reacção romântica contra formas e proporções clássicas (Appleton 1951: 95) através da procura do folclore e da tradição. O exotismo asiático foi, em suma, integrando gradualmente o quotidiano europeu, sobretudo a nível das formas de diversão social e das práticas culturais e artísticas, das quais a literatura constitui, no presente estudo, o nosso principal foco de interesse.

Não será, por isso, despidendo mencionar aqui o poema “Chinoiserie” (c.1835), de Théophile Gautier (1811-1872), inserto em *La Comédie de la mort* (1838). Como o título patenteia, o poema trata um imaginário associado à China. Em traços gerais, enaltece-se a beleza da mulher chinesa, preterindo-se a beleza feminina do nórdico europeu, típica da tradição literária ocidental e personificada por figuras como a Ofélia shakespeariana, a Beatriz de Dante ou a Laura de Noves petrarquista (Gautier 1882: 329). Este louvor poético constrói-se sobre um cenário marcado por lugares-comuns que ficariam associados ao Extremo Oriente (por exemplo, “porcelaine fine”, “fleuve Jaune”, “les cormorans”, “le saule et la fleur du pêcher”). Importante é constatar que, de acordo com o *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, este poema veio mostrar como o termo *chinoiserie*, tal como por analogia assumimos para o termo *japonaiserie*, pode abarcar uma realidade que não se cinja à dimensão materialista dos *orientalia*, ou seja, pode também designar uma fantasia ou imagética literária: “Nous avons élargi le sens du mot chinoiserie [...]. M. Théophile Gautier, qui de tout temps fut épris de la Chine, a pensé comme nous lorsqu’il a intitulé *Chinoiserie* une de ses plus jolies fantaisies” (Larousse 1869: 140). São as fantasias e imagéticas literárias ligadas à mulher extremo-oriental que analisamos na segunda parte desta dissertação.

### **1.5. Notas conclusivas**

Orientalismo, discurso, representação, citação, simulação/simulacro e *orientalia* são palavras-chave neste capítulo, onde se procurou abordar criticamente a problemática orientalista conforme analisada por Edward Said, com vista a demonstrar a complexidade do conceito, bem como algumas das fragilidades nele contidas.

Com base na exposição saidiana e nas linhas de reflexão crítica enunciadas, permitimo-nos avançar que um qualquer tipo de orientalismo, entendido ou não como reflexo de um vínculo colonial e ocupação efectiva de um território oriental, se institui como doxa ao espelhar *uma* visão do mundo com a qual um grupo sociocultural age em conformidade. O fenómeno orientalista coloca-se, portanto, como um de natureza gnosiológica e representacional. Em nosso entender, e tendo em conta o exposto, o orientalismo irrompe de um contexto que reúna pelo menos duas condições primárias: por um lado, um intercâmbio (directo ou não) entre Ocidente e Oriente; por outro, a produção de um qualquer discurso sobre o Oriente pelo Ocidente, o qual circula, preferencialmente, no sistema que o produziu e será sempre um discurso subjectivo, negociado e constitutivo da imaginação ocidental, mas um estilo de discurso que tende a impor-se como hegemónico e a apoiar-se num repertório preexistente de autores, textos e motivos, ou seja, em elaborações discursivas familiares ao público-leitor para fundamentar o novo discurso. Se este intercâmbio se apoia numa atitude institucionalizada de dominação do Oriente, esta é já uma conclusão do ensaísta que preferimos classificar como uma variável do conceito e que, no fundo, está ligada às próprias origens da disciplina académica do orientalismo, que se desenvolveu na sequência da ocupação territorial de espaços orientais e das necessidades decorrentes de comunicação com os povos nativos.

É, portanto, nosso objectivo, através do *corpus* seleccionado, descentrar o discurso de matriz saidiana sobre o Oriente através do exemplo português, partindo de um entendimento mais abrangente do fenómeno orientalista. Podemos fazer remontar o início do orientalismo português – entendido como discurso sobre o Oriente – à época de Quinhentos e compreender que o relacionamento histórico e cultural de Portugal com a China e de Portugal com o Japão não foi de domínio colonial, à excepção de Macau, sobre cujo território exerceu uma acção estratégica e presença contínua e cujas representações ten-

dem a exprimir esse elo colonial à metrópole portuguesa. Subscrevemos, portanto, as observações de Ana Paula Avelar quando situa o orientalismo português “num tempo longo, cuja marca temporal se inicia em Quinhentos, participando da construção do império português e não se cingindo aos espaços de institucionalização permanente dos projectos coloniais” (2011: 104-105). Não quer isto contudo dizer que, como já aqui afirmámos, mesmo não se verificando uma dominação política institucionalizada, não haja práticas de matriz colonial a pautarem o relacionamento de Portugal com a China e o Japão, sobretudo do ponto de vista retórico-discursivo.

Restringindo-nos à escrita do Extremo Oriente finissecular e tendo como termo de comparação os orientalismos anglo-saxónico e francês, o nosso estudo visa conceptualizar o orientalismo como modalidade retórica com vista à configuração de uma identidade literária para o Extremo Oriente, inscrita em coordenadas espaço-temporais concretas e ao serviço de uma agenda político-ideológica determinada. Wolfgang Iser (1994: 9) argumenta que a alteridade não é de modo algum uma noção abstracta, na medida em que são as manifestações individuais, a que Said alude, que a tornam tangível. E são duas as manifestações individuais de apropriação do Extremo Oriente que visamos no presente estudo como parte do repertório português sobre a Ásia Oriental. A retórica orientalista, pelo menos como a abordamos aqui, depende, assim, da reunião de esforços colectivos procedentes de exercícios individuais que, conjugados, formam uma rede consistente de representações, que são sintomáticas do fenómeno da tradução cultural.



## Capítulo 2

### Nas Encruzilhadas da tradução cultural<sup>76</sup>

Enquanto enquadramento teórico mais amplo do fenómeno orientalista propomos introduzir e discutir não apenas o conceito de “tradução”, mas sobretudo o de “tradução cultural”. Defendemos que o orientalismo é um modo de tradução e assumimos aqui a tradução como instância mediadora do intercâmbio cultural e da formação de identidades culturais, com base na qual pretendemos compreender o discurso de feminização do Extremo Oriente na literatura portuguesa finissecular.

Considerando *Orientalismo* como uma obra que discorre sobre tradução (Ribeiro 2004: 5), ao teorizar as relações interculturais entre Oriente e Ocidente e a ligação entre poder e produção de conhecimento através de uma crítica à representação negativa da alteridade oriental, iniciamos este capítulo com uma discussão em torno da ideia de hospitalidade cultural (reportando-nos a Derrida [2000]). Pretendemos abrir caminho a um entendimento consensual do metaconceito da “tradução cultural”, que foi primeiramente conceptualizado no âmbito das ciências sociais e humanas (sobretudo na antropologia e na sociologia [Talal Asad, Michaela Wolf]) e posteriormente importado pelas teorias culturais e problematizado nos estudos pós-coloniais (Homi Bhabha, Harish Trivedi) e nos estudos de tradução (Ovidio Carbonell, João Ferreira Duarte). De igual modo traremos para a nossa reflexão os conceitos de “traduzibilidade”, através do qual questionaremos a intraduzibilidade como reacção mais imediata à constatação da diferença cultural,

<sup>76</sup> Inspiramo-nos no título do volume *A Tradução nas encruzilhadas da cultura/Translation as/at the Crossroads of Culture/La Traduction aux carrefours de la culture* (2001), organizado por João Ferreira Duarte.

e de “exotismo” conforme conceptualizado por Victor Segalen (1978), que se apoia numa suposição de intraduzibilidade.

De forma a elucidar sobre o êxito dessa expressão nocional, cuja historicidade está marcada pela contaminação entre áreas disciplinares, visamos neste capítulo sistematizar a evolução do conceito para cumprir três objectivos: clarificar o entendimento que dele fazemos e que seguimos para enquadrar o *corpus* seleccionado; preencher uma lacuna no âmbito dos estudos de tradução em Portugal; e justificar a própria abrangência disciplinar e teórico-metodológica da presente dissertação.

## 2.1. Hospitalidade cultural

In the wake of the poststructuralist critique of both representation and referentiality, the impossibility of translating one culture into another is taken for granted.  
(García 2004: 3)

Como a citação em epígrafe ilustra, a crítica pós-estruturalista da representação e da referencialidade chamou a atenção para a impossibilidade da tradução entre culturas, uma vez que a tradução da alteridade não conseguiria gerar um referente coincidente com a realidade (de partida) para a qual remete<sup>77</sup>. Contudo, em nosso entender, a tradução ou representação do Outro só será impossível se considerada sob o paradigma da equivalência total<sup>78</sup>, nomeadamente em termos de fidelidade ou infidelidade a um original, ou com

<sup>77</sup> É desta constatação que, como vimos no capítulo anterior, parte Edward Said em *Orientalismo*.

<sup>78</sup> O conceito de equivalência esteve sobretudo em voga nos anos 1960 e 1970 no âmbito da linguística estrutural (Anton Popovič, John Catford, Erwin Koller, Eugene Nida, Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, entre outros). Sobre a história, definição e contestação do conceito, vejam-se, para além de Pym (2010: 6-42), sobretudo: Basil Hatim. 2001. *Teaching and Researching Translation*. Essex: Pearson Education Limited, 12-42; Jeremy Munday. 2001. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Londres e Nova Iorque: Routledge, sobretudo 35-54; Peter Fawcett. 1997. *Translation and Language. Linguistic Theories Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing; Mary Snell-Hornby. 1995 [1988]. *Translation Studies – An Integrated Approach*. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins, 8-26; William Frawley, e Charles Duch. 1977. A System of Semantic Equivalence in Specialized Discourse. *Research on Language & Social Interaction* 10 (3): 467-481.

base numa relação de valor equivalente ou de igualdade, entre original e sua tradução, o que no domínio cultural coloca questões bastante problemáticas pela natureza dinâmica e híbrida da cultura. Nem tampouco nos parece possível entender a crítica saidiana em *Orientalismo* como uma defesa da intraduzibilidade cultural por a tradução gerar, no entender de Said, apenas representações deformadas da alteridade.

George Steiner (2002), através do aforismo de que compreender é traduzir e de que todo o acto de linguagem é um acto de tradução, subscreve que empiricamente a tradução/traduzibilidade é uma possibilidade factual:

A tradução é “impossível”, concede Ortega y Gasset [...]. Sem que o possamos explicar, o “impossível” é superado a cada momento da experiência humana. A impossibilidade lógica persiste, nos limbos do seu rigor, mas não tem consequências empíricas [...]. Se recusarmos a tradução [...] teremos de manter a posição até ao fim e de negar a própria linguagem. A tradução é e continuará a ser o modo do pensamento e da compreensão [...]. (2002: 289; ênfase do original)

Negar a traduzibilidade seria negar a própria linguagem e compreensão humanas, e negar a linguagem através da negação da tradução seria negar a condição humana. Por isso, “a tradução é desejável e possível” (Steiner 2002: 291; ênfase nossa).

As discussões em torno da intraduzibilidade remontam sobretudo aos anos 1920 e 1950, momento em que captou a atenção de filósofos da linguagem centrados sobretudo na indissociabilidade entre significação e contexto de produção, significado e significante. Revisitam-se filósofos como Gottfried von Herder (1744-1803) e filólogos como Wilhelm von Humboldt (1767-1835) para sustentar a impossibilidade de pensar além do idioma, situando-se, nesta perspectiva, a traduzibilidade ao nível de uma equivalência total – e, quanto a nós, utópica – entre línguas. Adicionalmente, as convenções de cada sistema linguístico determinariam os limites da linguagem e da capacidade de cada povo se fazer representar e de representar o Outro. Esta insuficiência da linguagem humana foi

sustentada pelos trabalhos antropológicos de Franz Boas (1858-1942), teorizada por Edward Sapir (1884-1939) e verbalizada nos anos 1930 através da hipótese da relatividade linguística por Benjamin Lee Whorf (1897-1941):

The Sapir-Whorf hypothesis, to the effect that a language defined and delimited the particular world-view of its speakers, in the sense that what they could not even conceive of, seemed to support the view that the specificity of a culture was coextensive with the specificity of its language. (Trivedi 2007: 280)

Sugere a hipótese Sapir-Whorf, que foi alvo de duras críticas, que os limites da linguagem espelham a limitação humana no conhecimento do mundo, ou seja, que a relatividade linguística implica uma relatividade gnosiológica e cultural, pelo que as línguas diferentes se associam formas diferentes de apreender o mundo. No fundo, uma cultura só compreenderia o que consegue nomear; a ser assim, não só a tradução seria impossível como também o seria o próprio diálogo ou intercâmbio intercultural.

Apesar do sucesso desta hipótese nos anos 1950 e 1960, sobretudo numa altura em que se define a actividade tradutória em termos de equivalência, a realidade empírica mostra que a tradução só existe porque a diferença existe, porque o relativismo sociocultural é um facto. A tradução entre culturas sempre existiu e é, com efeito, a cultura de chegada que determina se um texto é traduzível ou não ao aceitar a sua tradução, determinando, por conseguinte, a sua traduzibilidade. Deste ponto de vista pragmático, todo o discurso será à partida traduzível e é o contexto de recepção que comprova se a tarefa foi mais ou menos bem-sucedida. Com o enfraquecimento da teoria da equivalência, coetâneo da consolidação das teorias funcionalistas da tradução (Katharina Reiss, Hans Vermeer, Justa Holz-Mänttari, Christiane Nord, entre outros), esta discussão perde algum do fôlego inicial.

Wolfgang Iser, em “On Translatability” (1994), defende que as metáforas da tradução e da traduzibilidade regem a interacção cultural. O que lhe parece mais importante neste processo interactivo é o modo como a traduzibilidade contraria a ideia de hegemonia cultural e se potencia como elo agregador de culturas, mostrando que estas não estão encerradas sobre si mesmas. O ensaísta aproveita para enfatizar a vantagem da metáfora da traduzibilidade para contornar questões como o que é e o que compõe uma cultura, transformando o “espaço entre culturas” (Iser 1994: 9) num lugar de encontro e de auto-reflexividade. Todos os processos de troca, transferência, recontextualização e adaptação que ocorrem nesse espaço seriam evidência da traduzibilidade do elemento estrangeiro<sup>79</sup>.

Já Sanford Budick, na introdução a *The Translatability of Cultures*, coloca repetidas vezes a questão da alteridade como uma intraduzibilidade, que entende como evidência da diferença cultural. Para Budick, traduzir evoca sempre uma crise identitária que decorre da constatação da diferença, mas a diferença só se constataria quando o sujeito se sente perante a intraduzibilidade (1996: 22). Nesta lógica circular, a intraduzibilidade parece constituir-se como reacção mais imediata e instintiva (ou irreflectida) à diversidade e seria só mediante essa reacção que se conseguiria definir a identidade própria. A tarefa do tradutor residiria, nesse sentido, na capacidade de construir a diferença, tentando ou não reproduzir a reacção experimentada inicialmente.

Em sintonia com Budick está Emily Apter que, em “On Translation in a Global Market”, defende que a traduzibilidade se constrói: “[G]lobal artists, video makers, and

<sup>79</sup> Impõe-se aqui recordar Iuri Lotman (1922-1933) e sobretudo *Stat'i po tipologii kul'tury* (1970), onde define a cultura como um conjunto de sistemas semióticos que sobrevivem da tradução, ou seja, a actividade diária da cultura consistiria na contínua tradução de um ou vários segmentos da realidade: “[C]ulture is a gathering of historically formed semiotic systems (languages) [...]. The translation of the same texts into other semiotic systems, the assimilation of different texts, the moving of the boundaries between texts belonging to culture and those beyond its boundaries are the mechanisms through which it is possible to culturally incorporate reality. Translating a given section of reality into one of the languages of culture, transforming it into a text, i.e. into an information codified in a given way, introducing this information into collective memory: this is the everyday cultural activity sphere” (citamos a partir de [http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_1\\_28\\_en?lang=en](http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_28_en?lang=en)).

writers consciously or unconsciously *build* translatability” (2001: 1; ênfase nossa). A traduzibilidade é apresentada como escolha ou finalidade que se quer ou não atingir – pelo que a não-tradução ou a evocação de uma intraduzibilidade seriam também uma finalidade em si – e que é central à compreensão do modo como os objectos culturais circulam em massa e em rede, por entre contextos semióticos, linguísticos e culturais<sup>80</sup>.

Mais contemporaneamente, António Sousa Ribeiro sugeriu pensar o postulado da intraduzibilidade como uma espécie de “insanidade identitária” (Thomas Meyer citado em Ribeiro 2004: 4). Na sua perspectiva, apenas a insanidade explicaria uma visão monolítica das culturas e admitiria como única forma de relacionamento intercultural dois estados extremos e incompatíveis: uma coexistência pacífica ou um estado de guerra. Sousa Ribeiro acrescenta que: “No theory of translation can be founded on such a view of mutual exclusion and on a definition of the border as a dividing line and not as a space of meeting and articulation” (2004: 4). Para o ensaísta, as fronteiras que delimitam as culturas funcionam apenas como abstracções que existem para ser quebradas e dar lugar ao encontro cultural<sup>81</sup>.

Importar algo que provém de fora, ou seja, traduzir implica assumir um posicionamento em relação a esse elemento estrangeiro, o qual será determinado por factores de natureza diversa e sobretudo pelo estado das relações que ligam a cultura que se importa às várias culturas que a importam. Pode, pois, generalizar-se a tradução como uma procu-

<sup>80</sup> Em *Against World Literature? The Politics of Untranslatability in Comparative Literature* (2013), de Emily Apter, cuja discussão não incluímos na presente dissertação por o livro já ter sido publicado depois de termos definido e discutido o enquadramento teórico em que nos apoiamos, a ensaísta propõe um regresso à noção de intraduzibilidade como paradigma teórico da literatura comparada.

<sup>81</sup> Esta reflexão é nitidamente inspirada, como Sousa Ribeiro (2004: 6-7) reconhece, em Boaventura de Sousa Santos. O sociólogo defende um posicionamento epistemológico ancorado na “ideia de que todas as culturas são incompletas e, portanto, podem ser enriquecidas pelo diálogo e pelo confronto com outras culturas” (Santos 2003: 33), diálogo e confronto esses que ocorreriam num espaço sem hierarquias apriorísticas a nível das práticas e das experiências que se seleccionam para partilhar. Embora centrando-se no pretexto retórico da intraduzibilidade da poesia, João Barrento (2002: 141-156) acaba por formular, doutra forma, a mesma ideia de que as culturas e as literaturas são incompletas, ao sustentar que a diferença convivia precisamente à tradução e que a história das línguas e literaturas se faz por um processo dinâmico de “doações, empréstimos, roubos, assimilações, imposições” (2002: 143).

ra do Outro que advém da vontade ou necessidade de o traduzir. Daqui pode verificar-se uma maior ou menor abertura cultural que propomos conceptualizar como “hospitalidade cultural”, para reformular a expressão “hospitalidade linguística” de Paul Ricœur, “em que o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em sua casa, na sua própria morada de acolhimento, a palavra do estrangeiro” (2005: 21). É no âmbito desta hospitalidade<sup>82</sup> que, visando tornar inteligível o elemento estrangeiro, a tradução cultural, o orientalismo e o exotismo ganham força, pois todos eles configuram modos de pensar, comunicar e apreender a alteridade.

São as condições históricas em que o contacto intercultural decorre que determinam o efectivar de atitudes de hospitalidade ou, pelo contrário, o despoletar de movimentos de resistência. Em vez de hospitalidade, Clem Robyns propôs encarar a tradução como intrusão do elemento estrangeiro, acusando a violência contida nesse acto (1994: 407). No encontro com a diferença, Robyns definiu quatro atitudes possíveis para com o Outro (1994: 408-426): imperialista (quando a alteridade é negada e assimilada), defensiva (quando a alteridade é reconhecida mas rejeitada), transdiscursiva (quando há um posicionamento mais neutro e o elemento estrangeiro não é visto como ameaça nem adquire visibilidade como estrangeiro) e defectiva (quando a intrusão da alteridade é estimulada a fim de renovar a cultura própria, visto esta não ter os elementos necessários à sua renovação interna). Estas atitudes, que preferimos designar como tipologias de hospitalidade cultural, podem ser respectivamente posicionadas num contínuo de hostilidade decrescente/hospitalidade crescente, e todas elas consubstanciam a ideia de tradução não apenas como discurso mas como prática ou comportamento cultural.

<sup>82</sup> Para uma abordagem histórica, mitológica, filosófica, antropológica e literária da hospitalidade (entre outras perspectivas), veja-se a colectânea de ensaios: Alain Montandon (dir.). 2004. *Le Livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*. Paris: Bayard.

É sobretudo enquanto prática cultural que Jacques Derrida, em *De l'hospitalité* (1997), define a hospitalidade mediante uma procura que vem de fora para dentro: “He [o estrangeiro] has to ask for hospitality in a language which by definition is not his own, the one imposed on him by the master of the house” (2000: 15).

Partindo do exemplo de Sócrates, que teria sido forçado a dominar as convenções da linguagem jurídica, o filósofo francês começa por mostrar como o hóspede está sujeito às regras e às leis do contexto anfitrião. A hospitalidade seria para o hóspede um acto transgressivo (Derrida 2000: 75), porque não só está em território que não é o seu mas também é ele que tem de pedir hospitalidade e está sujeito às deliberações do anfitrião, podendo ver-se obrigado a auto-representar-se em território estrangeiro através da língua do anfitrião: “This personage imposes on him translation into their own language, and that’s the first act of violence. That is where the question of hospitality begins: must we ask the foreigner to understand us, to speak our language, in all the senses of this term, in all its possible extensions, before being able and so as to be able to welcome him into our country?” (Derrida 2000: 15).

Embora possa parecer paradoxal, a hospitalidade emerge desse primeiro acto de violência que é suscitado pela exigência de (auto)tradução em território estrangeiro, pois é a partir dessa violência ou agressão contra o hóspede – que surge assim como um intruso – que se compreende estar perante a diferença. Não é, então, possível obliterar a dimensão etnocêntrica contida no acto de hospitalidade. Ao evocar Atenas como um exemplo de má hospitalidade, Derrida (2000: 23) defende que há, à partida, uma maior tolerância para com o estrangeiro; haveria mesmo o que Émile Benveniste designou por “pacto” (ou contrato) de hospitalidade, o que significa que o hóspede tem não só direitos mas também deveres. Tal como numa tradução, a hospitalidade pressupõe uma abertura ao elemento estrangeiro e a promessa de um lar a esse elemento. Desta forma, a hospita-



lidade é definida como o direito do estrangeiro a um nome/apelido, ou seja, a uma família, o que, porém, não elide a sua condição de estrangeiro. Como a demarcação das fronteiras entre anfitrião e hóspede está sempre presente, quanto mais não seja porque coexistem lado a lado sem abandonarem os seus papéis, não se incorre no risco de neutralização da alteridade ou da sua diferença.

Mediante esta conjuntura, Derrida (2000: 25) distingue dois graus de hospitalidade: a hospitalidade tradicional (ou ordinária) – ligada ao elemento estrangeiro (“foreigner”) – e a hospitalidade absoluta – associada ao Outro incógnito (“unknown, anonymous other”). Se no primeiro caso o estrangeiro pode ser nomeado pelo apelido familiar, no segundo trata-se do completo desconhecido, sem nome e, por isso, anónimo. Enquanto na hospitalidade tradicional há um pacto que envolve direitos e deveres (daí também ser designada como hospitalidade por direito, por lei, por justiça), na hospitalidade absoluta há uma ruptura desse pacto devido ao contexto de anonimato donde o hóspede provém. Nela não se espera reciprocidade; desde que haja um lar para oferecer, tudo é dado e proporcionado ao Outro; há uma abertura total que Derrida descreve em termos que recordam o que em estudos de tradução se convencionou como adequação (Toury 1995) ou estrangeirização (Venuti 1995):

[A]bsolute hospitality requires that I open up my home and that I give not only to the foreigner (provided with a family name, with the social status of being a foreigner, etc.), but to the absolute, unknown, anonymous other, and that I *give place* to them, that I let them come, that I let them arrive, and take place in the place I offer them, without asking of them either reciprocity (entering into a pact) or even their names. (Derrida 2000: 25; ênfase do original)

Se a hospitalidade, tal como a tradução, por um lado, implica a consciência de que existem fronteiras (próprio *vs.* estrangeiro, público *vs.* privado, estranho *vs.* familiar, etc. [Derrida 2000: 47-49]), por outro pressupõe a transposição ou esbatimento dessas fron-

teiras. A hospitalidade cessa, porém, quando o espaço privado do anfitrião – o espaço *ipse*<sup>83</sup> – é violado e a sua soberania é posta em causa pelo Outro, que se lhe impõe e que passa a ser encarado como um inimigo hostil e indesejado (Derrida 2000: 53)<sup>84</sup>. Assim sendo, a hospitalidade constitui uma predisposição natural para acolher o Outro, embora ela possa dar lugar à hostilidade, sobretudo quando o hóspede se manifesta como ameaça à coesão interna ou ipseidade do anfitrião. Uma vez que as leis que a regem e determinam os seus limites, direitos e deveres convidam à sua própria transgressão, a hospitalidade só parece ser possível como transgressão ou como contínua possibilidade de ser transgredida – seja pelo anfitrião, seja pelo hóspede (Derrida 2000: 75-77). Mesmo a hospitalidade absoluta que se tenta apresentar como incondicional e acima de todas as leis precisa de ser regulamentada para ser eficaz, senão tornar-se-ia utópica.

Em *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999), Antoine Berman recupera a metáfora do albergue para reflectir sobre a tradução como acolhimento do elemento estrangeiro. Sherry Simon considera que esta obra, centrada no romantismo alemão, aponta para a tradução como prova e provação do estrangeiro<sup>85</sup>, logo como palco da solidariedade primordial entre línguas, culturas, literaturas e nações: “Cette solidarité primordiale entre la langue, la littérature et la nation est le postulat qui soutient toute réflexion sur la traduction depuis le romantisme, organisant la rencontre entre les altérités

<sup>83</sup> Para Paul Ricœur (1990: 13-14), a alteridade faz parte da constituição ontológica da ipseidade, do Eu, do *ipse* – por oposição à identidade-*idem*, que se baseia numa dialéctica comparativa e relacional com o Outro. Enquanto na ipseidade o Outro é constitutivo do Eu, na identidade-*idem*, ou mesmidade (“mêmeté”), o Outro revela-se ser o Mesmo. Ricœur define a ipseidade e a mesmidade como dois modelos dialécticos de identidade, a primeira permitindo pensar o indivíduo moral e autónomo e a última pensar o indivíduo social, o corpo. Para uma sistematização do princípio de ipseidade, veja-se Barrento (2002: 107-109).

<sup>84</sup> Derrida introduz uma dimensão ética ao citar Immanuel Kant (1724-1804) e a moralidade subjectiva pura, em nome da qual considera poder romper-se com o dever de hospitalidade. Dita a moralidade subjectiva que a veracidade deve dominar como valor fundamental à socialidade humana e à humanidade (Derrida 2000: 71). Ainda na senda de Kant, determina também que a relação do anfitrião com o estrangeiro seja regulamentada pela lei, pois é a lei que regula a vida em sociedade. O elemento estrangeiro, em nome desta veracidade, é tratado simultaneamente como ser humano e como cidadão estrangeiro.

<sup>85</sup> Boris Buden e Stefan Nowotny (2009: 199), na sua discussão em torno da tradução cultural, fazem remontar a conceptualização da tradução como actividade cultural ao romantismo alemão, citando Friedrich Schleiermacher (1768-1834) e Humboldt como os seus principais teorizadores.

nationales sans jamais les mettre en question” (1995-1996: 48). Desde a época romântica que o conceito de “hospitalidade” tem sido central ao estudo e à prática da tradução, implicando atitudes de abertura, tolerância e flexibilidade ou, pelo contrário, a negação ou supressão da diferença cultural, como seria o caso do orientalismo na acepção saidiana.

Em síntese, as tensões e os mecanismos de resposta que caracterizam a hospitalidade configuram também a tradução, que pode ser cenário de hospitalidade ou hostilidade cultural. Enquanto práxis humanista, o dever da hospitalidade e do diálogo, que é inerente ao primeiro, reforça, a nosso ver, a impossibilidade da intraduzibilidade.

## **2.2. O que é a tradução cultural?**

Em virtude da percepção da cultura como texto (Geertz 1973; Clifford e Marcus 1986), antes mesmo de captar a atenção dos estudos de tradução, já a metáfora da tradução era central aos estudos de cultura contemporâneos e fora, sobretudo a partir dos anos 1970 e 1980, importada por disciplinas como a antropologia, a historiografia, os estudos pós-coloniais ou mesmo fílmicos (Duarte 2001a, 2003b). Esta importação veio sublinhar como a tradução “se torna de *objecto representado em meio de representação*” (Duarte 2001a: 2; ênfase do original). A esta constatação subjaz o entendimento da tradução como fenómeno discursivo mais amplo, ou seja, e parafraseando Robyns (1994: 407-408), como migração e transformação de elementos discursivos entre discursos diferentes, movimentos esses a que são atinentes as questões de intraduzibilidade e hospitalidade cultural atrás exploradas. Nesta secção é nosso objectivo sumariar a evolução do conceito de “tradução cultural”, em termos históricos e disciplinares, pois, como a literatura crítica mostra (por exemplo, Duarte 2001a), este desenvolveu-se a partir da disseminação metafórica do de “tradução”. Esta disseminação, ao abrir um espaço de reflexão multidiscipli-

nar, fez com que os estudos de tradução contribuíssem, como assinala Theo Hermans (2002), para as disciplinas importadoras do conceito se tornarem mais auto-reflexivas, assim como para a própria redefinição da disciplina de estudos de tradução e para melhor se compreenderem a formação e a subsistência dos sistemas culturais.

Para além dos estudos de tradução, são de destacar duas áreas onde a apropriação desse conceito e sua reformulação como tradução cultural foi mais intensa, nomeadamente a antropologia/etnografia e os estudos de cultura. Esta secção está assim subdividida em três partes que pretendem justificar a proliferação de definições do conceito e suas aplicações em diferentes áreas do saber: a tradução cultural na antropologia, nos estudos culturais e nos estudos de tradução. Embora não haja uma definição unívoca, são vários os traços comuns a partir dos quais se pode fazer uma descrição geral do metaconceito. A essas partes segue-se uma quarta de sistematização dos principais argumentos expostos e de clarificação do modo como aplicamos o conceito.

### **2.2.1. Na antropologia**

Entre as décadas de 1920 e 1950, a comunidade antropológica manifesta uma crescente preocupação com a objectividade dos seus estudos, questionando, em particular, a autoridade etnográfica e a relatividade das construções daí procedentes. São de assinalar em favor do relativismo cultural os trabalhos de Franz Boas, posteriormente reafirmados por Bronislaw Malinowski (1884-1942), e os de Claude Lévi-Strauss (1908-2009)<sup>86</sup>. Sobre-tudo Lévi-Strauss veio acusar o etnocentrismo do olhar do observador europeu como obstáculo epistemológico ao conhecimento da diversidade cultural, bem como chamar a

<sup>86</sup> Para um estudo mais pormenorizado, veja-se, por exemplo, Todorov (1989: 81-109), que lhe dedica um capítulo em *Nous et les autres*.

atenção para o facto de as representações (nomeadamente as da ideia de progresso) serem construções e, enquanto construções, serem relativas. Desenha, no fundo, uma crítica à epistemologia representacional, em que está implicada a discussão em torno da (in)traduzibilidade, na sequência da qual surgiram as teorias culturais dos anos 1970 e 1980, em que *Orientalismo* viria a inserir-se. Com o reconhecimento do dialogismo e da polifonia como modos de produção textual, nomeadamente através da obra de Mikhaïl Bakhtine já nos finais da década de 1970, ressaltam várias incongruências ligadas à actividade etnográfica, que são conducentes a uma crise da representação etnográfica e das quais gostaríamos de destacar: como pode o etnógrafo representar a diversidade cultural quando ele se impõe como único filtro e autoridade monofónica dos seus textos (Clifford 1986: 15)?

É nesta fase de questionamento epistemológico, coincidente com os processos de descolonização da Ásia e da África e com a própria consolidação, a partir da década de 1980, dos estudos pós-coloniais como disciplina académica, que se constata que o objecto de análise antropológica, mais do que o Outro cultural, é sobretudo o Eu que observa e regista essa alteridade, cuja representação tenderá a concentrar as expectativas e convicções da cultura donde o Eu provém e a quem endereçará a sua análise. Nas palavras de James Clifford: “Ethnography in the service of anthropology once looked out at clearly defined others, defined as primitive, or tribal, or non-Western, or pre-literate, or nonhistorical [...]. Now ethnography encounters others in relation to itself, while seeing itself as other” (1986: 23). Para este antropólogo, quando o etnógrafo textualiza a sua interpretação da cultura estrangeira, um processo de tradução intersubjectiva tem lugar mas com base num diálogo que acaba por não ser recíproco, pois a cultura Outra é estudada sob o olhar subjectivo do antropólogo, que colocaria directamente em causa essa outra realidade mas não a sua.

Estas preocupações e redireccionamentos vieram alargar o escopo da antropologia europeia e esbater o eurocentrismo sobre o qual se estruturara, ao mesmo tempo que convidam à tolerância cultural. A entrada da metáfora da tradução no domínio da etnografia vem, por um lado, mostrar a ausência de um discurso crítico sólido capaz de problematizar e ilustrar essa mudança de perspectiva e, por outro, articular problemas de comunicação e transferência de sentidos entre fronteiras semióticas, linguísticas, culturais, cognitivas (Duarte 2003a: 82), assim como explicar o enfoque da própria disciplina da antropologia (Pálsson 1994: 19). É sobretudo a partir da obra de James Clifford, nomeadamente *The Predicament of Culture – Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art* (1988) – sendo também de mencionar o volume *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), organizado em conjunto com George E. Marcus –, que a metáfora tradutológica se torna um lugar-comum para descrever a actividade do antropólogo/etnógrafo.

Até ao final de Oitocentos, antropólogo e etnógrafo eram definidos como entidades diferentes, cabendo ao antropólogo a construção de teorias gerais sobre a humanidade e ao etnógrafo a verbalização da alteridade através da descrição e tradução dos seus costumes (Clifford 1988: 28). No início do século XX, a antropologia cultural e a etnografia tornam-se sinónimas. Também aqui a metáfora da tradução veio permitir descrever quer o trabalho de campo antropológico de contacto com a alteridade, que muitas vezes envolve um grupo de profissionais da comunicação (como tradutores e intérpretes), quer a prática etnográfica.

O acto de escrita da diferença cultural resume em grande medida a tarefa do etnógrafo, que procura tornar inteligíveis os significados do mundo que estuda, por via da observação e da interacção oral: “[W]hen the fieldworker’s multidimensional, orally mediated experiences are reworked into linear written text, this is not simply a matter of

interlingual, or even intersemiotic translation, but also a translation between cultural contexts” (Sturge 2009: 67). Para James Clifford (1988: 25, 113), a etnografia codificaria sobretudo uma experiência tradutológica; considera-a como uma tradução da alteridade estudada em campo, agora fixada em texto, que obedece a uma metodologia de prática textual e a convenções linguísticas próprias<sup>87</sup>. Também Doris Bachmann-Medick vê a descrição etnográfica como uma tradução interpretativa com o estatuto de texto autónomo, precisamente porque se trata de “texts that make use of rhetorical strategies, tropes, metaphors and so on” (2006: 36).

Enquanto actividades que convocam directamente uma retórica da alteridade e se materializam em texto, a tradução e a etnografia verbalizam uma experiência sociocultural cujos agentes, ou protagonistas, negociam a produção de significados sobre o Outro. Como bem salienta Michaela Wolf, “[n]a etnografia, assim como em tradução no sentido tradicional do termo, o Outro cultural não é verbalizado directamente, mas apenas indirectamente, filtrado e composto pela consciência do etnógrafo ou do tradutor” (2008b: 106). Antropólogo e tradutor são os primeiros leitores da cultura Outra conforme apresentada no “texto” estrangeiro (Wolf 2008a: 86); o etnógrafo, tal como o tradutor, participa activamente no diálogo intercultural, mediando e conciliando a relação entre o Outro e a cultura que o vai ler e acolher. Na esteira de Clifford, em Vincent Crapanzano (1986: 51) trata-se de conciliar a natureza estrangeira das línguas e culturas estudadas através da fixação textual de *uma* hipótese interpretativa.

Ao contrário do que se verifica noutros dicionários antropológicos, em *The Dictionary of Anthropology*, no verbete “tradução” alude-se ao facto de as questões de repre-

<sup>87</sup> Nos anos 1980, a etnografia chega a ser entendida como um género literário e científico (Marcus e Cushman 1982; Clifford 1988: 30). Clifford refere-se mesmo a uma literatura antropológica (1986: 17) e Michaela Wolf (2008b: 109) alude a uma “viragem literária” na etnografia, pensando a teoria e a prática literárias como modos de afectação do significado dos fenómenos culturais, ao mesmo tempo que defende que as etnografias podem ser encaradas como ficções.

sentação e interpretação na escrita etnográfica estarem ligadas a um debate em torno da política de tradução não em termos do que ou como representar, mas de quem tem autoridade para fazê-lo, com que fins e efeitos (Barfield 1997: 474). Enquadrando-se a presente dissertação nos estudos descritivos de tradução, no que se refere em particular à história da tradução, clarificamos desde já que nela não se pretende ajuizar sobre a autoridade dos autores que compõem o nosso *corpus* para exprimirem o Extremo Oriente mas, uma vez que as suas imagens sobre a alteridade cultural circulam no património literário em língua portuguesa, propõe-se antes compreender como estas traduzem e configuram uma imagem da Ásia Oriental.

A partir do interesse das ciências sociais pelas potencialidades da tradução como figura retórica ou metafórica, houve uma amplificação desse conceito como “tradução cultural”. Obras como *Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse* (Pálsson, ed. 1994), *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology* (Rubel e Rosman, eds. 2003), *Translation and Ethnography. The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding* (Maranhão e Streck, eds. 2003), *Identity and Cultural Translation: Writing across the Borders of Englishness* (Macedo e Esteves Pereira, eds. 2006) ou *A Cultura entre tradução e etnografia* (Duarte, org. 2008) confirmam o poder aglutinador da metáfora tradutológica, que é capaz de unir diferentes paradigmas etnográficos e identitários, escolas de pensamento antropológico e teorias culturais.

Talal Asad foi dos primeiros a teorizar a tradução cultural no âmbito da antropologia social. Em “The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology” (1986), Asad procura mostrar como a metáfora da “tradução de culturas” (ou “tradução da cultura”) entrou no domínio lexical da antropologia sobretudo a partir dos anos 1950, muito em parte devido à generalização do axioma “cultura como texto”, e como rapida-



mente se fixou como “tradução cultural”. Neste ensaio, historia a origem do conceito, revisitando a obra de vários antropólogos, ligados na sua maioria à academia britânica, que usaram a metáfora da tradução para descrever o trabalho antropológico<sup>88</sup>, nomeadamente: Godfrey Lienhardt, “Modes of Thought” (1954), que nomeia como o primeiro a usar a metáfora tradutológica; David Pocock, *Social Anthropology* (1961); John Beattie, *Other Cultures* (1964); Ernest Gellner, “Concepts and Societies” (1970); Rodney Needham, *Belief, Language, and Experience* (1972); Edmund Leach, “Ourselves and Others” (1973); e Max Gluckman, “The State of Anthropology” (1973).

Embora contestando em maior pormenor o ensaio de Ernest Gellner, do texto de Asad depreende-se que a metáfora tradutológica foi usada sobretudo para definir questões de ética antropológica. O autor argumenta que o antropólogo e o tradutor lidam com esquemas de referência conceptuais, linguísticos e culturais comuns, que ambos têm de verbalizar numa outra língua. Esboçando uma concepção estrangeirizante da tradução, porque deve “reproduzir a estrutura de um discurso estrangeiro na língua do tradutor” (2008: 32), Talal Asad destaca a diversidade linguística, espelho de modos de pensamento, práticas e formas de estar diferentes, como problema central à escrita etnográfica e à própria tradução: “[A] questão relevante não é quão tolerante deveria ser a *atitude* do tradutor perante o autor original (um dilema ético abstracto), mas sim como poderá ele aferir a tolerância da sua própria língua para assumir formas não habituais” (2008: 33; ênfase do original). Para além das questões de ética, da sua argumentação ressalta, como

<sup>88</sup> Por exemplo, do dicionário de antropologia disponível *online* (desde 2001), em <http://www.anthrobase.com/>, não só não consta o verbete “tradução cultural” como na entrada reservada ao “problema da tradução” [“The Problem of Translation”] se circunscreve este conceito a um debate existente na antropologia norueguesa dos anos 1970 e, de uma perspectiva mais internacional, se estende o problema da tradução às pré-condições para a transmissão de significado de uma cultura para outra. No supracitado *The Dictionary of Anthropology* (Barfield 1997: 474), para além das questões em torno da autoridade na representação e interpretação etnográficas, o verbete “tradução” é definido essencialmente do ponto de vista linguístico e enquanto transposição de um discurso oral para um discurso escrito. Da *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* (Barnard e Spencer, eds. 2002) também não consta o verbete “tradução cultural” e as questões de tradução abordadas convergem, mais uma vez, na assimetria linguística e nos problemas inerentes à transcrição (transferência de informação de um meio oral para um meio escrito).

se vê, a problemática da hospitalidade linguística e a flexibilidade de a língua se deixar afectar pelo elemento estrangeiro. Esta hospitalidade e flexibilidade tenderiam a desaparecer, contudo, quando a língua e, portanto, a cultura objecto do estudo antropológico são tidas como mais fracas do que as do antropólogo, como sucedeu no final do século XIX e primeiras décadas do de XX.

Talal Asad transita, sem propriamente explicar esta mudança conceptual, da tradução de culturas para a tradução cultural, que visa “um público específico, que espera ler *acerca* de outro modo de vida e manipular o texto que lê segundo regras estabelecidas e não aprender a *viver* um novo modo de vida” (2008: 35; ênfase do original). Na visão antropológica do autor, a tradução cultural é fundamentalmente uma coerência discursiva que, apoiada em diferentes discursos representacionais e semióticos (como a etnografia, a dança, a música, entre outros), procuraria ler o implícito em culturas outras (Asad 2008: 36-40). Para o autor, na etnografia a tradução tem início no momento em que o etnógrafo se envolve com um modo de vida específico, submetendo-se a um processo de aprendizagem donde resultará que “o que aprendeu [se torna] *implícito*” (Asad 2008: 35; ênfase do original). Conquanto o que seja aprendido na cultura objecto de estudo se torne, como argumenta Asad, implícito e inconsciente pela sua repetição mecânica, há todavia, em nosso entender, um momento anterior a este novo processo de aprendizagem que não se consegue elidir: referimo-nos ao primeiro processo de aprendizagem social a que o antropólogo enquanto indivíduo social e moral foi sujeito e que condiciona cada nova experiência de relação com o mundo, porque tenderá a nela projectar esse conhecimento prévio. Esta dimensão é importante para compreender o que a seguir expomos.

Richard Jacquemond (1992), num estudo sobre tradução e hegemonia cultural a partir do exemplo da tradução francês-árabe, afirma que a norma em vigor na tradução de textos árabes se baseia no princípio de verbalizar o implícito: “[T]he Arabic text is not

readable in translation unless *its implicit meaning is made explicit by the translator*, thus limiting further than necessary its possible readings” (1992: 150; ênfase nossa). Ora, a explicitação que se espera do tradutor é, sublinhamos, *uma* hipótese de leitura resultante do confronto entre o conhecimento previamente adquirido e o novo conhecimento apresentado. Jacquemond conclui que:

The translation of Arabic literature remains determined by the global relationship between Orient, especially the Arabic Orient, and Occident. The latter’s perceptions are biased by prejudices constructed through a long and complex mutual history. The Occidental reader prefers to turn to works which confirm his prejudices and his representation of the Orient. (1992: 154-155)

Se o leitor ocidental preferiria, como exposto, traduções que confirmassem a sua ideia de Oriente e se essas representações derivam de um exercício de explicitação, o implícito cultural que é tornado explícito não pode, em nosso entender, residir na cultura observada mas na cultura que observa e que dá, por esse modo, a conhecer relações e ideias preexistentes ao objecto em tradução. Em *Orientalismo*, a tradução do Outro oriental como globalmente irracional, ilógico, imoral, primitivo é, como vimos, uma explicitação do preconceito europeu, que está logicamente dependente das concepções ocidentais de realidade, representação e conhecimento (Niranjana 1992: 2).

Dito isto, defendemos antes a tradução cultural como explicitação de significados que o observador (tradutor ou antropólogo) acredita definirem a cultura que observa e não como identificação de significados implícitos, identificação essa que também Gílsi Pálsson reitera a propósito da tarefa do antropólogo (“to transfer implicit meaning from one discourse to another” [1994: 1]) e em cujo caso a tradução funcionaria como um exercício holístico de revelação de significados ocultos, anulando assim a dimensão etnocêntrica que a mesma pode conter. Também Kate Sturge critica a “leitura do implícito” em Talal Asad, recorrendo a uma retórica próxima da de Edward Said: “As a

result, the ‘cultural translator’ takes on authorship and the position of knowing better than the ‘cultural text’ itself, which is relegated to the status of an unknowing provider of source material for interpretation” (2009: 68). Ainda segundo João Ferreira Duarte, “a recuperação dos sentidos implícitos na leitura antropológica das culturas de partida constitui um acto de apropriação sempre já inscrito em relações de poder extremamente desiguais” (2001a: 8). Sendo os elementos implícitos categorias que, na verdade, o observador atribui e impõe à cultura em estudo, deixa de nos fazer sentido pensar a tradução cultural como leitura do implícito.

De acordo com Ovidio Carbonell (2008: 76), na etnografia trata-se de “autorizar” sentidos para a experiência cultural Outra a fim de a tornar inteligível. Por isso, quer se opte por “estratégias de distanciamento (do familiar)” (Carbonell 2008: 75) – que reforçam as fronteiras entre Eu e Outro através de um efeito de estranhamento pela adequação do elemento estrangeiro às categorias preexistentes no pensamento europeu sobre a diferença desse Outro (Egerer 2001: 26) – quer se escolham estratégias de “familiarização (do exótico)” (Carbonell 2008: 75) – que atenuam essas fronteiras pela adaptação do elemento estrangeiro à lógica familiar –, há sempre algum tipo de acomodação do Outro cultural à cultura que o textualiza. Por outras palavras, a cultura estrangeira pode ser acomodada à cultura receptora através da sua assimilação ao familiar (domesticação) ou, pelo contrário, através da sua adequação ao quadro de referências interiorizado sobre a alteridade (estrangeirização) (sobretudo Venuti 1995). Qualquer que seja o movimento realizado, há sempre, parafraseando Wolfgang Iser (1994: 5), uma acomodação ao familiar, ainda que possa ocorrer em diferentes graus e mesmo quando a cultura em tradução esteja numa posição económica, cultural ou politicamente mais forte do que a cultura que traduz. Em ambas as estratégias se reduz a alteridade a um Outro expectável ou domesticado, que faz com que “o ‘para além’[,] apare[ça] *deste lado* da ponte, embora através do

espelho das nossas representações, modelada por meio dos nossos instrumentos tradutórios” (Carbonell 2008: 77; ênfase do original). A estrangeirização como categoria de preservação absoluta da diferença cultural não pode assim existir, visto que tornar a alteridade inteligível será sempre limitar a comunicação do Outro ao entendimento da cultura de chegada, às categorias que a cultura de chegada é capaz de construir e reconhecer como pertencendo à esfera do Outro:

[T]extual meanings are not determined by, nor constitutive of the source culture, but rather filtered by the translator’s conceptual grids, which are in the last instance those shared by his/her home constituency. [...] [T]his is usually called “domestication”, a process of assimilationist identity-construction. (Duarte 2003a: 83)

Ao explicitar os valores de chegada, a tradução cultural funciona como explicitação ou, se quisermos, mecanismo, por certo ilusório, de inculcação de implícitos. Deste entendimento ressalta, a nosso ver, a incongruência latente de afirmações tais como: “[U]ma hospitalidade que aceita e pratica a diferença [...] pode fazer da tradução um acto *genuinamente* democrático e não [...] uma prática de instrumentalização e de ‘domesticação’ abusiva, e mesmo violenta, do outro” (Barrento 2002: 128; ênfase nossa). A partir daqui julgamos possível generalizar a afirmação de Lawrence Venuti (1993: 210) de que o elemento estrangeiro não é a representação consensual de uma essência patente no texto de partida, mas antes a atribuição de uma essência a esse texto através de um processo, estratégico mas contingente, de adaptação “do significado original de acordo com as estruturas de representação da língua/cultura de chegada” (Carbonell 2008: 61).

Relembremos ainda Derrida, para quem a língua pode concretizar uma experiência de expropriação, sobretudo quando o hóspede é forçado a apropriar-se da língua do anfitrião: “[L]anguage is also the experience of expropriation, of an irreducible exappropriation. What is called the ‘mother’ tongue is already ‘the other’s language’” (2000: 89). A

expropriação toma também conta do anfitrião quando o elemento estrangeiro o convida a sair do seu próprio lar – juntando-se assim ao hóspede – para nele voltar a entrar com um olhar renovado, como se ele próprio fosse o Outro. Por isso, Derrida afirma que: “[T]he master of the house is at home, but nonetheless he comes to enter his home through the guest – who comes from outside. The master thus enters from the inside *as if* he came from the outside” (2000: 125; ênfase do original). Através desta experiência expropriativa, o anfitrião reavalia-se a si mesmo:

Em qualquer acto de apropriação, quer se realize social ou individualmente, estão, pois, em jogo dois tipos de implicações que se complementam uma à outra: por um lado, a apropriação da propriedade alheia permite-me construir e projectar a minha própria imagem e, por outro, tal redução da alteridade forçosamente priva o outro da sua identidade, o que equivale, evidentemente, a uma expropriação [...]. Se aceitarmos que aquilo que é próprio de mim é precisamente aquilo que me identifica na minha singularidade diferenciante, então essa privação da alteridade do outro chamada expropriação não pode senão ter como *terminus a quo* e, simultaneamente, *terminus ad quem*, um processo de auto-identificação. (Duarte 2001b: 522)

Uma vez que a apropriação do Outro, transformado num mero instrumento de autognose, revela mais sobre o sujeito apropriador do que sobre o objecto apropriado, numa espécie de efeito *boomerang*, a tradução “concretiza uma estratégia discursiva destinada a uma expropriação imperialista do outro para fins domésticos, de tal maneira eficaz que bem se pode dizer que a tradução substitui um original por outro” (Duarte 2001b: 525). Traduzir é, à luz do exposto, sempre e em certa medida um acto expropriativo. Compreende-se assim que também na observação etnográfica estão envolvidos não apenas o objecto de observação, mas o próprio observador e verbalizador dessa experiência (o “tradutor”), que é a última instância de autoridade na fixação de significados culturais, em que o seu

entendimento desse mundo está espelhado e amoldado ao contexto sociopolítico donde provém e onde se movimenta<sup>89</sup>.

Apoiando-se em Gayatri Spivak e na sua imagem da “tradução como violação” (1986: 225-240), e em reforço do que se argumenta, Meyda Yeğenoğlu (1998: 84) relembra que verbalizar a alteridade nos termos que fazem parte do quadro de referências conceptuais do universo cultural do Eu receptor é um processo de assimilação, e todo o gesto assimilador é um acto de tradução. Deste ponto de vista, *Orientalismo* é uma obra sobre tradução, quer da própria identidade pós-colonial de Edward Said (Ashcroft e Ahluwalia 1999: 30) quer do oriental pelo Ocidente, e sobre a violência nela contida, ao denunciar contínuos actos de apropriação da alteridade oriental pela lógica europeia, donde a expressão de Venuti (1995: 20): a violência etnocêntrica da tradução<sup>90</sup>. Venuti localiza a violência intrínseca à tradução no gesto de explicitação de que temos vindo a falar: “[T]he reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that *preexist* it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts” (1995: 18; 1993: 209; ênfase nossa).

A violência é assim apresentada como inerente a um qualquer discurso de configuração de culturas – e logo à tradução cultural enquanto metalinguagem da e sobre a alteridade –, que pode emergir em qualquer momento da produção e recepção de um texto traduzido (Venuti 1995: 19). Pensar a representação orientalista como tradução permite, ademais, reforçar hegemonias culturais e denunciar quem exerce a violência e quem é dela vítima: “By employing certain modes of representing the other [...] translation rein-

<sup>89</sup> Em “Orientalism Reconsidered”, Edward Said (1985: 2) defende a necessidade de o orientalista ser estudado como parte integrante da morfologia social e cultural que analisa, porque está sempre implicado no objecto que observa e estuda, bem como no discurso que sobre ele produz.

<sup>90</sup> Venuti (1995: 20) considera a estrangeirização como uma das formas de atenuar a violência etnocêntrica. Porém, como vimos, a própria estrangeirização contém uma dimensão etnocêntrica, pois baseia-se na criação da diferença a partir da ideia que domesticamente dela se tem.

forces hegemonic versions of the colonized, helping them acquire the status of what Edward Said calls representations, or objects without history” (Niranjana 1992: 3). Com efeito, uma das versões hegemónicas que o orientalismo, na acepção de Said, viria a impor sobre o oriental seria a sua própria intraduzibilidade, porquanto incapaz de se auto-representar (Said 2004a: 24)<sup>91</sup>. Parece mesmo sugerir que só a autotradução do oriental seria legítima e a negação dessa possibilidade mostra como o orientalismo seria fundamentalmente um exercício de expropriação e violência contra o oriental.

A nosso ver, é na tradução cultural que a violência da tradução pode manifestar-se mais abertamente, porque ela privilegia sobretudo processos de intercâmbio cultural e as condições em que têm lugar. O contributo antropológico para a definição deste paradigma rompe com uma abordagem centrada apenas em texto traduzido, ou seja, procedente de um texto fixo e preexistente ao acto de tradução. Propõe uma concepção abrangente do termo “texto” e um entendimento do processo tradutório que deixa de estar centrado em questões de codificação, equivalência ou fidelidade a um texto de partida; é, antes de mais, projecção e construção de identidades culturais, independentemente do meio semiótico usado para o efeito. Nele estão envolvidos modos de tratar a alteridade e de configurar as relações humanas que são válidos para a cultura de chegada e regulam o relacionamento dessa cultura com o mundo exterior. A expressão “tradução cultural” fixou-se assim, no âmbito antropológico, com um enfoque no intercâmbio ou diálogo intercomunicativo, que se constrói sob o postulado da diferença.

### **2.2.2. Nos estudos culturais**

Para mostrar como a tradução é uma actividade funcional e intencional, Christiane Nord

<sup>91</sup> Cf. secção 1.2. do capítulo “Figurações do Oriente”.



partiu de uma noção dinâmica e abrangente de “cultura”, de igual modo sustentando a ideia de que traduzir é comparar culturas e que a diferença cultural só pode ser compreendida por meio da comparação com o próprio:

A foreign culture can only be perceived by means of comparison with our own culture [...]. There can be no neutral standpoint for comparison. Everything we observe as being different from our own culture is, for us, specific to the other culture. The concepts of our own culture will thus be the touchstones for the perception of otherness. (Nord 2001: 34)

Na sequência da viragem cultural da década de 1990 nas ciências sociais e humanas, proliferaram paradigmas empíricos e interdisciplinares que procuram redefinir o conceito de “cultura” através de uma abordagem mais complexa e inclusiva, direccionada para o sistema de recepção cultural. Por aqui se compreende a disseminação da metáfora “cultura como tradução” que, segundo Michaela Wolf (2008b: 111-112), privilegia a cultura como palco de interacção e interpenetração recíproca entre Eu e Outro.

No último capítulo de *Constructing Cultures* (1998), por André Lefevere e Susan Bassnett, anuncia-se uma viragem no âmbito dos estudos de cultura: “The Translation Turn in Cultural Studies” (Bassnett 1998: 123-140). Embora desde o final dos anos 1950 a metáfora da tradução fosse usada para pensar e articular o dinamismo e intercâmbio culturais (o contributo da Escola de Telavive, através dos trabalhos de Itamar Even-Zohar e de Gideon Toury, foi determinante para pensar o papel da tradução na cultura e na história da cultura [Bassnett 1993-1994: 171]), é nos finais de 1990 que se verifica a mudança de paradigma anunciada por Lefevere e Bassnett: da viragem cultural (*cultural turn*) nos estudos de tradução transita-se para uma viragem centrada no conceito de “tradução” (*translational turn* ou viragem translatória<sup>92</sup>) nos estudos de cultura. Esta viragem

<sup>92</sup> Esta viragem tem conhecido variadas designações: “The Translation Turn in Cultural Studies”, conforme verbalizada por Bassnett em 1998, reformulada em 2002 como “‘translative turn’ in cultural studies” por Russell West (em *Cultural Studies: Interdisciplinarity and Translation* – cf. infra, nota 103) e como “trans-

veio assinalar a adaptabilidade do conceito a diferentes campos discursivos e a sua apropriação metafórica como instrumento analítico e categoria que veicula acção/movimento (Bachmann-Medick 2009: 3). Ora, perspectivar a cultura como tradução permite sublinhá-la como um acto de negociação e chamar a atenção para a sua componente dinâmica e performativa (interagir e comunicar é traduzir), assim como para os processos de transformação dela decorrentes (Bachmann-Medick 1996: 12).

Através da generalização da metáfora tradutológica no âmbito das teorias culturais, cujo crescimento trouxe consigo novas áreas de crítica cultural, os próprios estudos pós-coloniais adquirem maior visibilidade, e com eles os estudos de tradução pós-coloniais, contribuindo para a reorganização da disciplina de estudos de tradução, sobretudo através de obras como *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context* (Niranjana 1992), *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan* (Cheyfitz 1997), *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained* (Robinson 1997) ou *Postcolonial Translation: Theory and Practice* (Bassnett e Trivedi 1999).

Assinale-se o texto pioneiro de Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes – Travel Writing and Transculturation* (1992), que foi de grande relevância para a consolidação dos estudos de tradução pós-coloniais, dele se importando conceitos, perspectivas e abordagens (Snell-Hornby 2006: 90). A partir dele também se generaliza a associação da figura do tradutor à do viajante (e vice-versa), sublinhando-se a ideia de tradução como viagem, que Homi Bhabha veio posteriormente reforçar através da metáfora da migração<sup>93</sup>, como

---

lational turn” por Doris Bachmann-Medick em 2007, na versão original alemã do artigo que em 2009 servirá de introdução ao número especial da revista *Translation Studies – The Translational Turn* 2 (1).

<sup>93</sup> Salientamos, em ligação à metáfora da “migração”, as obras *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997), de James Clifford, e *Across the Lines: Travel, Language, Translation* (2000), de Michael Cronin, bem como o número da revista *The Translator* dedicado a *Translation, Travel, Migration* 12 (2) (2006). É de relembrar também a ligação entre as viagens dos Descobrimentos e o desenvolvimento da actividade tradutória. Os primeiros tradutores culturais foram os *língua*, que acompanhavam os jesuítas

veremos adiante. O viajante-escritor foi, no fundo, o etnógrafo do século XIX, e o orientalista o etnógrafo do Oriente, que se consideraria perito na relação entre Ocidente e Oriente: “[O] leitor apreende não apenas o ‘Oriente’ mas também o orientalista, como intérprete, exibidor, personalidade, mediador, especialista representativo (e representante)” (Said 2004a: 334). Recorre-se, como se vê, à metáfora do tradutor como agente e facilitador do intercâmbio.

O fenómeno da tradução cultural emerge nesta e desta encruzilhada de fronteiras geoculturais e universos disciplinares. É sobretudo com o discurso cultural da etnografia através de Talal Asad que se fixa e generaliza a expressão “tradução cultural” que, em relação à proposta migratória de Homi Bhabha, que sistematizaremos de seguida, nos parece ser mais abrangente ao defender que todos os comunicadores e agentes culturais são sempre, em determinada medida, tradutores.

No famoso ensaio “How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation” (1994: 212-235), que constitui o último capítulo de *The Location of Culture*, Homi Bhabha procura definir o indivíduo colonial como sujeito histórico em função sobretudo da sua condição diaspórica. Combinando diferentes áreas de análise, desde a psicanálise ao discurso desconstrucionista, à crítica literária e à historiografia, Bhabha recorre à tradução cultural como metáfora para a deslocação ou migração do ser humano. Como o título do ensaio indica, o ensaísta parte da concepção de tradução enquanto mecanismo de inovação, que permite a entrada de novidade cultural, sublinhando desta forma a mobilidade do conhecimento. O conceito de “migração” é essencial para descrever esta mobilidade, uma vez que não apenas convoca

---

nas suas missões e que eram eles próprios, na maioria das vezes, missionários. Embora a sua prática de tradução e interpretação estivesse ao serviço de uma política de evangelização, tiveram um papel pioneiro na aprendizagem das línguas locais e no ensino da língua latina.

a delimitação de fronteiras entre os espaços proveniente e receptor da novidade, mas também confere um carácter transnacional às culturas, porque em permanente trânsito.

Embora Bhabha não defina em momento algum o conceito de “tradução cultural”, este emerge em ligação estreita com a figura dinâmica do migrante, propondo-se mesmo a migração – o constante cruzar e transpor de fronteiras, que seria essencial à sobrevivência das sociedades e culturas – como uma forma de tradução cultural. Para Homi Bhabha, a tradução como lugar de movimentos migratórios faz da cultura um espaço de negociação intersticial e diferencial. Trata-se de relocalizar a diferença cultural num espaço-entre (“in-between”), ou seja, nas fronteiras das esferas geoculturais em contacto (os interstícios da diferença), e de, por essa forma, dar visibilidade às minorias que compõem esse espaço de diferença (Bhabha 1994: 223). É nesta zona “inter-fronteiras” que a tradução e, por conseguinte, a cultura acontecem (Bhabha 1994: 38). A proposta de Homi Bhabha para o entendimento do fenómeno da tradução cultural assenta nesta instrumentalização e visibilidade das fronteiras (1994: 223).

O ensaísta propõe pensar o contacto cultural numa localização específica, a que chama “terceiro espaço” e que funcionaria como repositório de diferenças culturais. Pensar a diferença é pensar comparativamente a relação entre Eu e Outro, não só no que diferem mas também na sua similitude, esta última sendo um dos paradigmas da modernidade que Helena Buescu, ecoando o “terceiro espaço” e o “estar-entre” de Homi Bhabha, descreve como um sentimento de si próprio num “*lugar-entre*” (2001a: 219; ênfase do original). Para Bhabha, o terceiro espaço é um de produção/enunciação de significados mediante diferenças, desequilíbrios e soberanias, uma zona de contaminações e (re)encontro de culturas, línguas, tradições e assimetrias. Enquanto espaço de confluência cultural, admite a constante possibilidade de (re)tradução e (re)leitura dos signos cultu-

rais que o habitam. O terceiro espaço não é, por isso, um núcleo estável e homogêneo, mas antes um espaço de pluralidades e em contínua mutação:

It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew. [...] They are now free to negotiate and translate their cultural identities in a discontinuous intertextual temporality of cultural difference [...] based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity* [...] that carries the burden of the meaning of culture. (Bhabha 1994: 37-38; ênfase do original)

Deste espaço aberto à interação e negociação de identidades culturais depreende-se que os signos e símbolos culturais são plurissignificativos, sendo passíveis de múltiplas interpretações<sup>94</sup> e de constantes recontextualizações. A retórica orientalista, pelo contrário, alicerçar-se-ia na premissa de que os signos do Outro têm significados latentes, fixos, que seriam sempre interpretados de forma unívoca pelos orientalistas. Por isso, a geografia orientalista na acepção saidiana não poderia integrar este terceiro espaço pela incapacidade de o orientalista abandonar o seu etnocentrismo.

Através do terceiro espaço, espaço este, como se viu, heurístico, móvel e aglutinador de diferenças, tornar-se-ia visível a tensão inerente às relações humanas. Mais do que um espaço de transição, é um de trânsito híbrido e, como afirma Sherry Simon, de instabilidade e confusão identitárias resultantes do confronto de identidades fixas: “La culture

<sup>94</sup> As reescritas pós-coloniais de obras do cânone colonial europeu, resultantes de um processo que se designou como “writing back” (Ashcroft, Griffiths e Tiffin 2002: 32), são exemplo deste espaço de negociação, tradução e inscrição de identidades culturais numa temporalidade de descontinuidade intertextual. “The Empire writes back to the Centre”: terá sido a partir desta afirmação de Salman Rushdie, publicada num artigo de 1982 da revista *Times*, que se fixa a expressão “writing back”. A reescrita pós-colonial consiste, em traços gerais, na “tradução” de um entendimento particular da literatura colonial, ou leitura pós-colonial dessa literatura, dando voz à experiência colonial do ponto de vista do ex-colonizado. *Une Tempête* (1969) de Aimé Césaire é talvez um dos exemplos mais conhecidos de obras “written back” a partir de textos do cânone colonial (neste caso, *The Tempest* [1610-1611] de Shakespeare). Este processo pode ser percecionado como uma estratégia de tradução cultural que revisita uma memória histórica e uma diferença cultural através de uma (re)escrita social e politicamente comprometida, mas de igual modo solidária para com aqueles que sofreram uma experiência similar.

de la liminalité, en prenant la forme des idiomes mixtes de l'hybridité, vient de la sorte exprimer l'instabilité contemporaine de toute identité" (1995-1996: 47)<sup>95</sup>. Associado a uma origem colonial ou pós-colonial, o terceiro espaço de Bhabha corresponderá às “zonas de contacto” de Mary Louise Pratt<sup>96</sup>, nunca homogêneas ou simétricas nem tampouco de fácil delimitação, que Anthony Pym (2000), por sua vez, reformulou como “zona de contacto intercultural” (ou intercultural). João Ferreira Duarte propõe uma definição mais ampla da zona de contacto, não como espaço de encontros coloniais mas ela própria como zona de tradução (2003a: 79-95)<sup>97</sup>.

Obras como as de Mia Couto ou Luandino Vieira (em língua portuguesa), Chinua Achebe (em língua inglesa), Ahmadou Kourouma (em língua francesa), vulgarmente enquadradas num espaço de literaturas pós-coloniais, exemplificam bem essa zona de tradução, que Bhabha distingue pela sua hibridez discursiva e logo cultural: trata-se da emergência de uma comunidade linguística e literária enquanto modo de *performance*, ou auto-representação, de uma cultura migrante, relocizada nos interstícios da cultura dominante e cujo significado não pode, como se viu, ser fixo. Essa hibridez<sup>98</sup> procede da apropriação que o migrante faz da língua do Outro para verbalizar a sua experiência e da intromissão de elementos que são parte da sua cultura migrante e que se impõem pela sua não-tradução. Enquanto resistência intencional à tendência assimiladora da cultura dominante (Bhabha 1994: 224), esta intromissão é apresentada como intraduzibilidade. A

<sup>95</sup> Sherry Simon mostrou recentemente como a tradução cultural tem sido mobilizada para a construção de uma crítica ao nacionalismo, à exclusão social e às definições limitadas de multiculturalismo (Buden *et al.* 2009: 208), preocupações estas que estão em sintonia com a proposta de leitura de Homi Bhabha.

<sup>96</sup> “[W]hat this book calls ‘contact zones’, that is, social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (Pratt 2008: 7).

<sup>97</sup> A ideia de tradução como zona de contacto generaliza-se sobretudo a partir da obra *The Translation Zone: A New Comparative Literature* de Emily Apter (2006).

<sup>98</sup> Segundo Paul Bandia, a hibridez estaria patente sobretudo na transposição de formas discursivas orais para texto escrito, questões que sistematiza em “Translation Matters: Linguistic and Cultural Representation” (2009: 1-19).

Bhabha interessa a intraduzibilidade como forma de resistência pós-colonial, mas não será esta intraduzibilidade uma estratégia de não-tradução, voluntária e consciente? Reveladora da intencionalidade etnográfica, a não-tradução<sup>99</sup> (e não intraduzibilidade) torna-se assim um factor de perturbação discursiva e denunciador da diferença cultural, que Bhabha identifica como novidade. Embora possa redundar em exotismo linguístico, ela contribui para a visibilidade de línguas, e logo de culturas, minoritárias ou marginais em relação ao sistema dominante e sublinha o carácter performativo da tradução cultural: “Benjamin describes as the ‘foreignness of languages’ – that problem of representation native to representation itself. [...] [T]he performativity of translation as the staging of cultural difference [...] as the agonistic supplement is the seed of the ‘untranslatable’ – the foreign element in the midst of the performance of cultural translation” (Bhabha 1994: 227). A tradução cultural estabelece-se, deste modo, como acto duplamente performativo: por um lado, enquanto palco da diferença cultural procedente de um gesto de autotradução e, por outro, enquanto língua em uso (*in actu*) que realça a natureza dinâmica e híbrida da comunicação cultural.

Harish Trivedi, em “Translating Culture vs. Cultural Translation” (2005), problematiza a tradução cultural a partir de Homi Bhabha e da tradução enquanto condição da migração humana (Trivedi 2007: 283). Acusando a falta de um termo mais original, Trivedi (2007: 282) designa a tradução cultural como uma espécie de “besta conceptual”, entrevedo-se aqui um certo desagrado pelo conceito. Ao mesmo tempo que considera Homi Bhabha como o autor da formulação mais sofisticada desse conceito (Trivedi 2007:

<sup>99</sup> “Porém, do ponto de vista dos estudos de tradução [...] não existe lugar para a intraducibilidade; todos os elementos do texto de partida que não são traduzidos no texto de chegada constituem, muitas vezes, um valioso objecto de inquirição [...]. Um dos princípios centrais deste modelo disciplinar, por muito paradoxal que pareça, é justamente o de que a não-tradução é uma forma de tradução” (Duarte 2008: 181-182). Sobre a não-tradução textual/literária, veja-se João Ferreira Duarte e a tipologia de categorias de não-tradução que define em: 2000. The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations. *TTR – Traduction, terminologie, rédaction* 13 (1): 95-112.

282) – uma formulação que, centrada no sujeito migrante e no trânsito entre espaços geoculturais, toma como dado adquirido –, não deixa de realçar como Bhabha se apropria do conceito de “tradução” como um mero *biblot* teórico que, a seu ver, em nada enriquece a reflexão sobre a migração, a diáspora ou o exílio: “One wonders why ‘translation’ should be the word of choice in a collocation such as ‘cultural translation’ in this new sense when perfectly good and theoretically sanctioned words for this new phenomenon, such as migrancy, exile or diaspora are already available and current” (Trivedi 2007: 285). O mesmo afirma João Ferreira Duarte, classificando esta apropriação nocional como “uma passamanaria conceptual, preciosa mas dispensável” e elencando os vários sinónimos a que Homi Bhabha, “de catacrese em catacrese”, justapõe o conceito de “tradução (cultural)”: desde “negociação” a “deslocamento”, “rearticulação”, “transmutação”, “disseminação”, “diferenciação”, “transvalorização” (Duarte 2008: 181). Esta catacrese pode, com efeito, conduzir a uma banalização do conceito de “tradução”: “Such abuse or, in theoretical euphemism, such catachrestic use, of the term translation is, as it happens, mirrored and magnified through a semantic explosion or dilution in popular, non-theoretical usage as well” (Trivedi 2007: 285). Tudo quanto esteja associado à ideia de deslocação, desterritorialização, movimento e êxodo seria, portanto, tradução, pelo que da banalização do conceito só pode resultar o que Duarte (2008: 179) designa como a perda de um horizonte referencial, ao mesmo tempo que o termo deixaria de conseguir conotar a introdução de novidade.

A formulação de Bhabha será possivelmente tão atractiva para Harish Trivedi por ele próprio parecer identificar-se com a figura do migrante, bicultural e bilingue, que Bhabha descreve. Tal como este, também ele retomará o exemplo de Salman Rushdie e de outros escritores que, como o próprio ensaísta, usam a língua inglesa como instrumento de comunicação e expressão. Aqui Trivedi reintroduz a questão da tradução cultural



como uma imposição feita ao migrante pela cultura que o acolheu, imposição esta que ecoa a reflexão, atrás exposta, de Derrida sobre a violência exercida contra o hóspede: “[C]ultural translation is not so much the need of the migrant, as Bhabha makes it out to be, but rather more a requirement of the society and culture to which the migrant has travelled; it is a hegemonic Western demand and necessity” (Trivedi 2007: 284). Subscrevendo Bhabha, também Trivedi perspectiva a tradução cultural como uma exigência ocidental de autotradução do ser híbrido, que escreve sobre si e sobre a sua percepção não só de si mas do espaço que habita. Propõe, *grosso modo*, a tradução cultural como a auto-tradução de um migrante (hóspede ou ex-colonizado), que é consumida pelo público que lhe impôs a língua de expressão (anfitrião ou ex-colonizador), ou seja, uma tradução que ocorre dentro e de dentro da hibridez (do terceiro espaço) para fora (um público transnacional). O autor reduz assim a tradução cultural a uma questão de hegemonias e à necessidade de internacionalização literária através de uma língua comumente aceite por todos.

O que Homi Bhabha não concretiza e que para Harish Trivedi consiste no carácter demeritório da tradução cultural é o facto de esta consistir numa proposta monolinguística de tratar a dinâmica intercultural (Trivedi 2007: 282). É este o grande receio de Trivedi, o de que a tradução cultural, pela institucionalização de uma língua literária de auto-tradução (o inglês), corroa a diferença cultural: “For, if such bilingual bicultural ground is eroded away, we shall sooner than later end up with a wholly translated, monolingual, monocultural, monolithic world” (2007: 286). Também Gayatri Spivak, em “Translation as Culture”, alude ao facto de a tradução, enquanto processo de constituição identitária, privilegiar a normalização (“translation from idiom to standard” [Spivak 2000: 22]), ou seja, a internacionalização de uma norma linguística que seja colectivamente aceite.

Por outras palavras, o terceiro espaço de Bhabha só adquire sentido quando o migrante, provando-se como sujeito histórico, se autotraduz, o que, como adverte Trivedi, se faria por meio da autoridade linguística dominante, contaminada por signos externos e marginais (migrantes) ao sistema padrão. A tradução cultural como espaço “in-between” mostra que o *processo* tradutório implica do tradutor um posicionamento “entre lugares”. Ou, segundo Tobias Döring (1995: 9), um movimento de “go-between” entre culturas, que se transforma quase numa espécie de intromissão motivada por uma acção de “get-between” (colocar-se entre). Daqui resulta uma literatura híbrida e com uma autonomia relativa, no seio de uma cultura que Homi Bhabha reconhece como transnacional e translatória (1994: 172) e cujos sujeitos se tornam objecto de tradução.

### **2.2.3. Nos estudos de tradução**

É, como apurámos, sobretudo no final dos anos 1980 e 1990 que se fala numa viragem cultural no âmbito dos estudos de tradução, que os trabalhos académicos de Mary Snell-Hornby (1995 [1988]) e de André Lefevere e Susan Bassnett (1990) confirmam.

Segundo Snell-Hornby, a unidade de tradução deixa de ser o texto para passar a ser a cultura, reconhecimento este que é consentâneo com a percepção da cultura como texto que admite leituras e reescritas múltiplas. A percepção de que a cultura não se transmite no vazio muito contribuiu para a relocalização da cultura no cerne dos estudos de tradução e, paralelamente, para a crescente visibilidade do tradutor, responsável pela mediação cultural. Este redireccionamento foi entendido por alguns como uma viragem orientada para a figura do tradutor (*translator's turn*), no âmbito da qual são de assinalar obras como *Discourse and the Translator* (Hatim e Mason 1990), *The Translator's Turn* (Robinson 1991), *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Venuti 1995),

*The Translator as Communicator* (Hatim e Mason 1997); destaque também para a fundação da revista de especialidade *The Translator* em 1995. Variáveis como contexto, história, convenções (Bassnett 1998: 123), constrangimentos, normas adquirem, nesta década de 1990, novo significado no estudo da tradução e no entendimento do fenómeno intercultural.

Talal Asad e Homi Bhabha são tidos como os grandes pólos concêntricos das duas propostas mais aliciantes para a compreensão da tradução cultural. O interesse dos estudos de tradução por este paradigma, inspirado nessas propostas, evidencia o carácter interdisciplinar da própria disciplina, como assinala Michaela Wolf: “I argue that banning a metaphorical variant of the translation notion – i.e. what has been called ‘cultural translation’ – from the field of research of Translation Studies would ultimately mean rejecting any sort of interdisciplinary work in this respect” (2009: 77-78).

A atenção que os estudos de tradução têm dado à tradução cultural é muito recente e são, por isso, várias as obras de referência de onde o conceito está ausente. É exemplo o volume recente de Edwin Gentzler, *Translation and Identity in the Americas – New Directions in Translation Theory* (2008). *Key Terms in Translation Studies*, de Giuseppe Palumbo (2009), e o *Handbook of Translation Studies* (Gambier e van Doorslaer, eds. 2010), na sua versão *online*, são obras que não contemplam a entrada “tradução cultural”. Foram precisos onze anos entre a primeira e a segunda edições da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998/2009) para se incluir esse verbete, da autoria de Kate Sturge. A obra mais recente de Anthony Pym, *Exploring Translation Theories* (2010), mostra a evolução das teorias em estudos de tradução a partir da teoria da equivalência, a tradução cultural ocupando o último lugar (2010: 143-164) não apenas como um dos paradigmas mais recentes nos estudos de tradução, mas como o paradigma do século XXI. Mona Baker, na recente obra de referência *Critical Readings in Translation Stu-*

dies, inclui o ensaio inaugural de Talal Asad na primeira secção do volume, intitulada “Politics and Dynamics of Representation” (Baker 2010: 5-27). Na terceira edição de *The Translation Studies Reader* (Venuti, ed. 2012) mantém-se, contudo, a ausência de ensaios que problematizem o conceito; verifica-se apenas uma ocorrência da expressão “tradução cultural” (e outra de “tradutores culturais”) no texto “The Politics of Translation”, de Gayatri Spivak, noções que não chegam, porém, a ser definidas. Portugal tem também acompanhado estas tendências por parte não só de estudiosos da tradução, como se confirma através dos trabalhos de João Ferreira Duarte, mas também da própria antropologia<sup>100</sup> e de outras áreas disciplinares<sup>101</sup>.

Mark Shuttleworth parece, todavia, ter sido dos primeiros a compreender a relevância do conceito ao incluí-lo no *Dictionary of Translation Studies* (1997), cujo longo verbete abaixo transcrevemos:

Cultural Translation 1 (or Cultural Approach) A term used informally to refer to types of translation which function as a tool for cross-cultural or anthropological research, or indeed to any translation which is sensitive to cultural as well as linguistic factors. Such sensitivity might take the form either of presenting TL recipients with a transparent text which informs them about elements of the source culture, or of finding target items which may in some way be considered to be culturally “equivalent” to the ST items they are translating. Thus a translator who uses a cultural approach is simply recognizing that each language contains elements which are derived from its culture (such as greetings, fixed expressions, and realia), that every text is anchored in a specific culture, and that conventions of text production and reception vary from culture to culture [...]. 2 Defined by Nida & Taber in the context of Bible translation as a “translation in which the content of the message is changed to conform to the receptor culture in some way, and/or in which information is introduced which is not linguistically implicit in the original” (1969/1982:199). In other words, a cultural translation is one in which additions are made which cannot be directly derived from the original ST wording; these might take the form of ideas culturally foreign

<sup>100</sup> Por exemplo, de 9 a 11 Setembro de 2010 teve lugar o IV Congresso da Associação Portuguesa de Antropólogos (APA), subordinado ao tema “Classificar o mundo” e organizado pelo Instituto de Ciências Sociais e pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Dos vários painéis temáticos que tiveram lugar, destaque para os painéis teóricos “Tradução cultural, fronteiras e dinâmicas globais” e “Interculturalidade(s): espaços de alteridade e de diálogo”.

<sup>101</sup> Por exemplo, na “Introdução” ao *Dicionário da crítica feminista*, explicita-se a tradução cultural como uma área que tem vindo a ganhar terreno nos estudos de tradução e que respeita à “convicção de que o papel do/a tradutor/a é sempre o de uma ‘mediação entre culturas’” (Macedo e Amaral 2005: xxi).

to ST, or even elements which are simply included to provide necessary background information. [...] Thus for them [Nida & Taber] cultural translation is in some ways synonymous with what other writers term adaptation [...]. (1997: 35-36)

A tradução cultural é aqui definida, como indicado parenteticamente, sobretudo como abordagem cultural decorrente de os textos serem indissociáveis do contexto, cultural e linguístico, em que são produzidos e de as condições de produção e recepção de um texto variarem de cultura para cultura. Destacamos neste âmbito a distinção que Eugene Nida (1982: 203, 199) faz, a respeito da tradução da Bíblia, entre “tradução linguística”, em que a informação linguisticamente implícita no texto de partida é tornada explícita no de chegada, e “tradução cultural”, que entende como uma forma de actualização da “cor local” de um texto e sua adaptação ao contexto cultural do tradutor. Esta domesticação poderia passar pela introdução de itens culturalmente específicos que estão ausentes do texto de partida, um panorama que Nida nega, porém, para a tradução bíblica (1982: 134). Kate Sturge, no seu verbete, fixa este como um uso mais restrito do conceito no âmbito da tradução literária: “[O]r try to convey extensive cultural background, or set out to represent another culture via translation” (2009: 67). Como veremos no Capítulo 4, *Cancioneiro chinês* integra esta definição de tradução cultural como mediação literária da diferença cultural. Já na senda da herança antropológica, Shuttleworth apresenta a tradução cultural como ferramenta para um qualquer estudo antropológico ou intercultural, para além de a entender como uma abordagem que pode sublinhar a especificidade estrangeira de uma qualquer tradução.

A nós interessa-nos conceber a tradução cultural como experiência ou diálogo cultural mais lato e modo de contacto, mediado ou não, com a alteridade, que acentua ou ajuda a manter e redefinir fronteiras e, na redefinição de fronteiras, acaba por atenuar, em princípio, as diferenças culturais. Daí a ênfase, atrás mencionada, de Bhabha na “performatividade da tradução” enquanto palco de encenação ou de contenção da diferença. É

no paradigma da tradução cultural que os princípios da hospitalidade, do diálogo e da abertura cultural estão presentes de modo mais evidente e em que a tipologia que Robyns (1994) estabelece para o encontro cultural pode ajudar a complexificar as múltiplas configurações não só da alteridade, mas do próprio encontro. Por isso, a tradução cultural é para nós, tal como para Carbonell, o “paradigma de contacto cultural” (2008: 59).

Neste sentido, vale a pena assinalar que a tradução cultural tem vindo a adquirir visibilidade crescente numa época marcada pela proliferação do prefixo *trans-*, em que abundam vocábulos como transdisciplinar, transnacional, transcultural, transfronteiriço<sup>102</sup>. Esta proliferação deve-se em parte à internacionalização dos fenómenos, dos conflitos e das teorias culturais, assim como aos crescentes processos de hibridização da expressão cultural (Simon 1995-1996: 43-45). Entre os anos 1990 e o início do século XXI, enquanto se verifica nas ciências sociais e humanas uma preocupação com a interdisciplinaridade<sup>103</sup>, teóricos como Homi Bhabha e Mary Louise Pratt usam já nos seus discursos palavras formadas com o prefixo *trans-*, chamando, por essa forma e à luz do que temos vindo a expor, atenção para a existência de espaços de hospitalidade múltipla, no sentido em que neles têm lugar trocas, influências e contaminações que evidenciam as relações de poder assimétricas que estruturam o encontro cultural.

<sup>102</sup> É de assinalar, para o contexto português, o volume *Connecting Peoples: identidades disciplinares e transculturais* (2004), organizado por Carlos Branco Mendes, João Ferreira Duarte e Manuela Ribeiro Sanches, cujo título reúne vários conceitos-chave que ajudaram a redefinir a pesquisa nos estudos culturais. Destaque também para o volume *Trans/American, Trans/Oceanic, Trans/lation: Issues in International American Studies* (Susana Araújo, João Ferreira Duarte e Marta Pacheco Pinto, eds. 2010), que mostra bem a tendência para as humanidades promoverem cada vez mais o diálogo entre áreas disciplinares.

<sup>103</sup> No âmbito dos estudos de tradução, basta referir volumes como: Stefan Herbrechter (ed.). 2002. *Cultural Studies: Interdisciplinarity and Translation*. Amesterdão e Nova Iorque: Rodopi; Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová, e Klaus Kaindl (orgs.). 1995. *Translation as Intercultural Communication*. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins; Mary Snell-Hornby, Franz Pöchhacker, e Klaus Kaindl (eds.). 1994. *Translation Studies, an Interdiscipline*. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins. Note-se que, como constatado por João Ferreira Duarte (2004a), a proliferação do uso do prefixo *inter-* terá sido trazida pela viragem culturalista que, segundo Mary Snell-Hornby, abriu caminho à consolidação do conceito de “interdisciplina” (Snell-Hornby 2006: 69-114).

Enquanto *inter-* exprime uma relação recíproca entre os elementos em relação, *trans-* designa a *transposição* de barreiras, que invoca um “movimento para além de, posição além de” (Cunha e Cintra 2002: 88), tal qual um gesto de tradução: “A tradução é um movimento ‘para além’, que estabelece uma dialéctica entre o aqui e o lá, o agora e o então, nós e eles” (Carbonell 2008: 76). Este prefixo enfatiza, portanto, o cruzamento disciplinar, a heterogeneidade e os actores que preconizam esses movimentos para fora. Em nosso entender, pensar a tradução cultural como paradigma sobretudo transdisciplinar permite, por um lado, situar estrategicamente os actores nela envolvidos num movimento para fora, numa busca intencional do Outro. Por outro lado, permite reforçar o movimento para fora realizado pelo próprio investigador em tradução cultural, que procura ferramentas teóricas e abordagens metodológicas em diferentes áreas disciplinares para melhor analisar esse fenómeno.

Após o percurso que aqui traçámos pelo uso metafórico dos conceitos de “tradução” e “tradução cultural”, parece-nos útil aplicar a metáfora da observação em segundo grau para compreender melhor o estudo da tradução cultural. Em traços gerais, a observação em segundo grau foi teorizada por Niklas Luhmann (1927-1998) como a observação e descrição do observador e da sua observação, em que se analisa o observador, neste caso tradutor cultural, não apenas como produto do sistema cultural a que pertence, mas também como representante da interacção que preconiza entre sistemas, constituindo ele próprio um sistema (Luhmann 1995: 43, 45). Com base neste tipo de observação, e embora cientes da complexidade da teoria sociológica de Luhmann e assumindo o risco de simplificação, propomos conceber a tradução cultural como espaço aberto à negociação e revisão de expectativas e perspectivas, que tem em conta a natural subjectividade e parcialidade dos vários observadores envolvidos. Luhmann sublinha que a observação em segundo grau permite encontrar diferenças entre discursos representacionais indivi-

duais, mesmo quando se inscrevem sob chavões generalizadores – como seria o caso dos discursos ditos orientalistas:

The stereotypicality of the distinction leads to the assumption that all these systems observe the same thing, whereas observing these observers shows that this is not the case. While the distinction [a observação] [...] implies that there is only one observer observing “the same thing” and making true or false statements, a second-order observing these observers would see only loose coupling and lack of complete integration. (Luhmann 1993: 764)

Em nosso entender, e tendo em vista o *corpus* textual a analisar, este tipo de observação possibilitaria, do ponto de vista literário, pensar o texto como sistema *per se* com significações próprias susceptíveis de se inscreverem numa rede de relações discursivas mais abrangentes, mas sem nela se dissolver e mantendo, assim, a sua própria especificidade.

Theo Hermans teorizou também a interrelação entre tradução e observação em segundo grau, mas com vista sobretudo a definir o perfil do investigador em estudos de tradução:

Finally, there is Niklas Luhmann’s concept of second-order observation, or the observation of observation. If we think of someone who studies translation as being engaged in observing translation, describing it, tracing the practice of translation in a particular domain, historically or otherwise, then we could see that activity as first-order observation: a researcher observes an object, makes distinctions to analyse it, and so on. A second-order observer would be interested in how the researcher observes his or her object, by means of what distinctions and translatable operations. [...] Of course, such a practice of observing how sense is being made will not yield ultimate answers, for two obvious reasons: the second-order observer also needs to “translate” the translatable operations with which the first-order observer appears to operate, and, like every observer, a second-order observer will have his own blind spot, and can in turn be observed, just as every deconstructive analysis can in turn be deconstructed. (2002: 21)

Hermans parafraseia Luhmann, enriquecendo a sua argumentação com a metáfora tradutológica para descrever a acção do observador em segundo grau como uma que “traduz” as práticas e operações elas próprias tradutórias do primeiro observador/investigador.



Uma vez que privilegiámos definições provenientes de áreas como a etnografia, os estudos culturais e pós-coloniais, abraçando particularmente o enquadramento teórico mais amplo avançado por Talal Asad, que permite articular texto, contexto e geografia(s) sem se ater a questões de mera transferência interlinguística, parece-nos produtivo descrever o presente estudo, como se verificará na segunda parte desta dissertação, como uma observação em segundo grau do trabalho de análise cultural empreendido pelos autores/tradutores culturais do nosso *corpus* literário.

#### **2.2.4. Em defesa da tradução cultural**

Nas palavras finais de “Translating Culture vs. Cultural Translation”, Harish Trivedi anuncia a morte da tradução cultural: “The many indigenous languages of the world and the channel of exchange between them, translation, may seem headed for the same fate in the time of cultural translation: to be dead and buried” (2007: 287). Também Lieven D’hulst conclui o ensaio “Cultural Translation, a Problematic Concept?” com um alerta semelhante: “[C]ultural translation has a short life, as some would likely predict” (2008: 231). Tal como Talal Asad, Trivedi não chega propriamente a distinguir os fenómenos em oposição no título do seu ensaio (distingue apenas a tradução cultural da tradução orientada para a cultura de chegada). Esta imprecisão parece-nos ser transversal a muitos dos estudiosos que se debruçam sobre o fenómeno: assumem a tradução cultural como formulação mais refinada de “tradução de culturas” e raramente a definem. Até que ponto a tradução cultural não será, então, mais um truísmo teórico que veio perturbar o nosso sistema conceptual e, por isso, facilmente redundante e descaracterizador das várias formas de intercâmbio cultural?

Abaixo sistematizamos três pressupostos, já aqui abordados, em que poderão assentar as principais críticas à tradução cultural e, em seguida, explicamos cada um mais aturadamente de acordo com a nossa reflexão:

- (1) a tradução cultural seria um paradigma conducente a uma compreensão limitada e excludente do intercâmbio cultural, porque se concentra em torno de dois pólos axiais: Eu e Outro;
- (2) enquadramento polissistémico do conceito: a teoria dos polissistemas mostra que é possível verificar uma relação vertical entre culturas, em que uma domina e a outra é dominada. A tradução cultural, ao envolver sistemas e mapas de relações entre sistemas, acabaria por propor o regresso à retórica binária e essencialista Eu/Outro;
- (3) sendo a tradução cultural palco e prova do estrangeiro, qualquer textualização ou prática discursiva representacional se prestaria a ser estudada como tradução cultural, daí o risco de o conceito perder a sua especificidade heurística.

Para o primeiro contra-argumento impõe-se lembrar que as fronteiras identitárias existem enquanto construções ficcionais e funcionais que separam o conhecido do desconhecido. Dificilmente se consegue elidir esta oposição, na medida em que a tensão entre identidade e alteridade é inerente à tradução cultural, no âmbito da qual se tende a analisar as culturas em relação na óptica de oposição entre os sistemas em contacto, Eu/Outro. Nessa oposição são, com frequência, colocadas em paralelo várias alteridades com base numa retórica descritivista, que permite iniciar o estudo do contacto intercultural sem conotar um olhar eurocêntrico e sem sacrificar a diferença. Conquanto radicada no binómio Eu/Outro e, portanto, numa organização dicotómica e implicitamente hierárquica da

sociedade (Ocidente vs. Oriente, homem vs. mulher), em que nenhum dos termos em relação binária pode ser pensado isoladamente mas sempre em relação mútua, a tradução cultural é em si mesma uma categoria descritiva neutra. Se, por um lado, chama a atenção para a distância espaço/tempo que separa os sistemas em contacto, por outro pressupõe um enquadramento lato, histórico mesmo, da negociação das diferenças decorrentes dessa disjunção. O relativismo é assim um dos traços definidores da tradução cultural, dimensão para a qual Homi Bhabha (1994: 228) chamou a atenção e que mostra como a ordenação do mundo em torno dos eixos ontológicos Eu/Outro é uma forma de relativização.

A propósito do segundo contra-argumento, sublinhamos que o conceito de “tradução cultural” foi pensado sobretudo no seio da academia europeia e procura dissimular uma perspectiva culturalista que o termo “tradução” não contém, porque não designa paradigma algum. Ainda que esta perspectiva possa esconder uma relação vertical entre as entidades em contacto, porque, enquanto parte de sistemas culturais, essas entidades estão inseridas em diferentes relações de poder e porque o tradutor cultural nunca está desprovido das ideias que lhe foram incutidas pela sua cultura de origem sobre o Outro cultural – para não mencionarmos entraves linguísticos ao diálogo, sobretudo quando o agente não dispõe na sua língua materna de conceitos para designar a realidade observada –, há nessa relação um primeiro espaço de contacto, interferência e transferências horizontal. É este, em nosso entender, o ponto de partida da tradução cultural, o da contextualização e relocalização da diferença. Daqui é possível inferir-se a dominação de uma cultura sobre a outra, que pode redundar numa relação próxima do colonialismo ou imperialismo, que a expressão “tradução cultural” permite enquadrar, ou até mesmo superar, ao

ilustrar um diálogo que não se atém a localizar as supremacias, mas a compreender porque, quando e como existem<sup>104</sup>.

Como paradigma do contacto intercultural e da problematização desse mesmo contacto, a tradução cultural inscreve-se numa rede mais ampla de relações de poder, que constituem o polissistema cultural. Nela é evidente a influência do poder (socioeconómico, político, ideológico, cultural) enquanto constrangimento que influi na configuração da alteridade e na fixação de significados que se pretendem apresentar como implícitos. Trata-se, assim sendo, de um processo dinâmico que pressupõe um enquadramento polissistémico e, portanto, uma visão integradora das culturas, das suas diferenças e semelhanças, e dos vários fenómenos que podem ser designados como culturais. Este exercício pode “ser viciado pelo facto de existirem tendências e pressões assimétricas nas línguas das sociedades dominadas e dominantes” (Asad 2008: 41), tendências e desequilíbrios estes que Pascale Casanova (2008) afirma organizarem e unificarem o espaço literário. Mas, a nosso ver, o interesse e a vantagem da tradução cultural consistem em compreender por que razão essas tendências e desequilíbrios existem e como se concretizam. Nas palavras de Michaela Wolf, a tradução cultural “não só traz um maior conhecimento relativamente às relações de poder entre as culturas envolvidas e os seus respectivos agentes, como também torna mais visível o pluralismo cultural, em grande medida pela inclusão do debate interdisciplinar” (2008b:117). Quer isto dizer que o paradigma que sustenta o nosso estudo põe em relevo os sistemas em contacto e os protagonistas desse contacto,

<sup>104</sup> Lieven D’hulst propõe uma metodologia de análise historiográfica e meta-historiográfica para a tradução cultural, de que ressalta a importância da contextualização e da relação entre factos e práticas: “Establish the scope of historical research: choice of period and place, of practices and/or disciplines, of texts and/or media, of contexts of these practices and disciplines”, “[d]evelop tools in order to structure and analyze the historical information retrieved”, “[e]xplore the researcher’s metalanguage as developed in contact with practices and via interdisciplinary borrowings”, “[e]xplicate the underlying pre-suppositions about the history of the concept and of practices of cultural translation” (2008: 228).

assim como as representações e o carácter interactivo das formações discursivas daí procedentes e que circulam entre sistemas.

Na sua teoria dos polissistemas, Itamar Even-Zohar (1990) mostra que a sobrevivência de um sistema literário depende das constantes lutas internas entre os subsistemas que estão na dependência de um sistema maior. Também o dinamismo inerente à tradução cultural, decorrente das lutas de poder e de influência entre culturas, é essencial à sobrevivência e manutenção do sistema cultural. Com a tradução cultural, o tradutor vê-se valorizado como agente ou actor de um processo comunicativo, ou seja, como sujeito histórico de quem depende o sucesso da troca sociocultural, pois é ele que detém o poder para construir e moldar representações culturais (Tymoczko 2010: 225<sup>105</sup>). Em síntese, a tradução cultural permite redireccionar o enfoque para o tradutor (entendido ou não no sentido metafórico) e sua localização ou posicionamento no sistema cultural, assim como para o contexto de produção do discurso sobre a alteridade e as relações que o contexto receptor (do qual o tradutor faz parte) mantém com essa alteridade. E é por o investigador em tradução cultural estar tão centrado no modo de importação e recontextualização da diferença que pouca atenção acaba por ser dada ao ponto de vista do sujeito traduzido, ou seja, à alteridade a cujo encontro o tradutor cultural foi (Ashok Bery in Buden *et al.* 2009: 216). De novo, a observação em segundo grau nos parece ser uma metáfora útil: Luhmann (1993: 773-774) define a observação como a produção de uma diferença que serve apenas um dos sistemas em correlação. Ao privilegiar o contexto de circulação e consumo de um dado bem cultural, o estudo da tradução cultural descarta, muitas vezes, o lado do contexto donde se importou esse bem, sobrevalorizando o contexto de recepção

<sup>105</sup> Na obra que aqui se cita de Maria Tymoczko (*Enlarging Translation, Empowering Translators*), embora a ensaísta nunca defina o que entende por “tradução cultural”, a sua abordagem ao conceito revela que se centra sobretudo em texto traduzido como prática textual que codifica e constrói representações culturais.

da alteridade. Esta é precisamente a direcção do estudo que aqui se apresenta, a qual ficará mais clara na segunda parte da presente dissertação.

Acresce ainda que a tradução cultural pode englobar todas as possibilidades discursivas de mediação intercultural resultantes da actividade humana, permitindo ultrapassar discussões em torno de conceitos como o de “mimese” ou “verosimilhança”. Em última análise, e em resposta ao terceiro contra-argumento, toda a configuração de uma experiência decorrente do contacto com uma alteridade pode equivaler a um processo de tradução cultural, correndo-se naturalmente o risco de inutilizar a operatividade do conceito, que pode perder a sua especificidade referencial (reveja-se Duarte 2008: 179). Com efeito, todo o acto de tradução é cultural, porque não é produzido num vácuo, como as expressões “cultura de partida/origem” e “cultura de chegada/destino”, que sempre fizeram parte do léxico sobre tradução, mostram. Mas é por ser redundante que, por um lado, se depreende que a expressão “tradução cultural” não foi originada no seio dos estudos de tradução, convidando a um olhar para fora da disciplina, e que, por outro, se evita entendê-la no seu sentido mais literal e inteligível como acto de reformulação linguística. Ao mesmo tempo que dá visibilidade aos protagonistas do intercâmbio, a tradução cultural enforma um modo de relacionamento com o mundo exterior cujos significados que pode produzir dependem de condições historicamente criadas a um nível de constrangimento mais amplo do que o do mero indivíduo. Transita-se, assim, do nível social<sup>106</sup> para

<sup>106</sup> Merece aqui ser assinalado o trabalho de Michaela Wolf em prol de uma viragem sociológica na tradução que, enquanto práxis social, permite compreender melhor não apenas essa práxis mas a vida e o sistema sociais em geral (Wolf 2009: 74). A sociologia da tradução proposta por Wolf é uma elaboração mais sofisticada das teorias funcionalistas de Reiss (1971/1976/1984), Vermeer (1989/1984/1996) e Nord (1991), em que o tradutor, e o próprio acto comunicativo, surge inserido numa estrutura profissional e hierarquia socioeconómica. Embora sublinhando o contexto de produção e execução de um projecto tradutório e as pressões que constroem o tradutor, este paradigma privilegia a dimensão social descurando, por vezes, a indissociabilidade entre o elemento cultural e o sociológico. Nele estão implicadas uma sociologia dos agentes, uma sociologia do processo de tradução, uma sociologia da leitura e uma sociologia do produto cultural, que se centram na tradução “by highlighting its contribution to the construction of social identity, image, social roles, or ideology” (Wolf 2007: 17). À tradução cultural interessará sobretudo esta última dimensão imagológica: a formação de identidades culturais, imagens, estereótipos. A dinâmica que caracte-

o da práxis cultural, pelo que o adjectivo “cultural” sublinha esta dimensão supra-individual e macrocontextual, em que estão envolvidos vários agentes, condicionalismos, instituições e autoridades. Noções como alteridade, transformação, deslocação, poder, diferença, representação cultural (Bachmann-Medick 2009: 5) fazem parte do campo lexical deste fenómeno, evitando cair em binarismos como fiel ou infiel e sublinhando o diferencial cultural, a heterogeneidade discursiva e as assimetrias de poder entre culturas.

Em resumo, definir a tradução cultural como problema teórico, tal como o fizemos aqui, é identificar como objecto de análise as relações e tensões entre identidade e alteridade e a (re)invenção da alteridade cultural a partir de um (con)texto concreto, que tem como horizonte de referência a esfera doméstica. Independentemente da perspectiva epistemológica adoptada, podemos resumir a tradução cultural a uma reescrita da alteridade cultural, que pode indicar uma maior ou menor hospitalidade ao elemento estrangeiro, ou seja, desde formas de resistência a modos de cooperação cultural. E é esta noção de tradução cultural como reescrita do Outro exótico, por via da textualização ou manipulação de uma experiência com esse Outro para cumprir um determinado programa estético-ideológico, que seguimos nesta dissertação. Na próxima secção exploramos, assim, a ligação entre exotismo e tradução cultural.

### **2.3. O espaço exótico e a tradução cultural<sup>107</sup>**

O orientalismo é para muitos considerado como uma variante do exotismo<sup>108</sup>, que é vul-

---

riza a relação com o exterior sobrevive, em parte, da criação de estereótipos, que podem ser usados como resistência à abertura a esse exterior (ou seja, a dificuldade em estabelecer um diálogo intercultural em que ambas as partes estejam mutuamente interessadas). O estereótipo pode mesmo ser considerado como uma forma colectivamente aceite de tradução cultural, sobretudo se o pensarmos, conforme propõe Jean-Marc Moura (1998a: 41), como tradução do espaço ideológico e cultural em que um sujeito colectivo se movimenta. Os mecanismos do *déjà lu* e do *déjà vu* são cruciais à expansão do estereótipo e podem, por conseguinte, denotar um processo de tradução cultural.

<sup>107</sup> Inspiramo-nos no título do ensaio de Carbonell (2008: 57-77).

garmente definido como um movimento estético que se tende a circunscrever à literatura europeia de fim-de-século<sup>109</sup>. Edward Said não avança na sua obra uma definição de exotismo, mas utiliza com frequência o adjetivo “exótico” para caracterizar a apreensão discursiva do Oriente e do oriental. Tzvetan Todorov, seguindo o quadro orientalista exposto por Said, justapõe exotismo e nacionalismo, no sentido em que em ambos se define um país e uma cultura em função da posição relativa do observador (Todorov 1989: 355; ver também Laborinho 1993a: 71). Também Eric J. Hobsbawm oferece uma leitura do conceito que ecoa Said:

O exotismo foi um subproduto da expansão europeia desde o século XVI, embora certos observadores filosóficos na idade do iluminismo tivessem frequentemente estudado os estranhos países para além da Europa, e considerado os europeus que ali se radicavam como uma espécie de barómetro moral da civilização europeia. Quando tais países eram plenamente civilizados, podiam servir de exemplos as *Cartas persas* de Montesquieu; onde não o eram, possuíam condições para serem tratados como nobres selvagens cujo comportamento natural e admirável evidenciava a corrupção da sociedade civilizada. A novidade do século XIX consistiu em tratar os não-europeus e as suas sociedades, cada vez mais geralmente, como inferiores, indesejáveis, fracos e atrasados, ou mesmo infantis. (1990b: 106)

No século XIX, entre as múltiplas acepções possíveis do termo “exótico”, este surge definido no *Grande dictionario portuguez* da seguinte forma:

EXOTICO, A, *adj.* (Do latim *exoticus*, do grego *exotikos*, de *exô*, de fóra). Nome dado aos animaes ou vegetaes que não são do paiz para onde foram transportados. [...] – Estranho,

---

<sup>108</sup> Maria Leonor Buescu é da opinião de que “[o]rientalismo, indianismo, não são mais do que variantes do exotismo” (1997: 567). Opinião similar é, por exemplo, a de Elizabeth Oxfeldt: “Orientalism, of course, forms but a subset of the exotic” (2002: 6).

<sup>109</sup> Ana Paula Laborinho não só entende o exotismo como moda orientalizante que cultiva um gosto estético como também o aproxima do orientalismo de matriz saidiana: “[R]eservamos a designação ‘exotismo’ para o movimento estético que surge na Europa em final do século XIX, quando está em consolidação a expansão colonial, e que tem a sua expressão estereotipada em Pierre Loti” (2007: 302, n. 713). Laborinho alerta ainda para o facto de que teria sido a “fixação no pitoresco, onde subjaz a ideia de uma superioridade ocidental (o Ocidente empreendedor, progressista, dinâmico, por oposição ao Oriente passadista que se deseja imutável), que levou ao descrédito do exotismo, demasiado comprometido com as tentações coloniais” (1993b: 79).



exquisito, extravagante. [...] – Termo de Medicina. *Molestias, doenças* exóticas. As que são importadas d’um clima para outro: assim, o cholera originario das boccas do Ganges; a febre amarella das embocaduras do Mississipi; a peste do Egypto, etc., são molestias exóticas com relação á Europa. (Vieira 1873: 517; ênfase do original)

O termo “exótico”, que surge no século XVII (Machado 1967: 994), remete etimologicamente para uma categoria espacial atinente à posição geográfica e à perspectiva relativa de quem enuncia o elemento exótico. Como a passagem do dicionário ilustra, o termo designaria, na segunda metade do século XIX, tudo o que era exterior à Europa e que não passaria despercebido ao europeu, sendo assim sinónimo de diferença, de estranheza, de extravagante, de esquisito (Carbonell 2008; Parrilla e García 2000) e ficando particularmente associado a modas como as da *chinoiserie* e *japonaiserie*<sup>110</sup>.

No início do século XX, Victor Segalen, contemporâneo dos autores do nosso *corpus*, que retomaremos sobretudo no Capítulo 5 em ligação a Wenceslau de Moraes, equaciona um novo entendimento do conceito de “exotismo” em *Essai sur l’exotisme* (1904-1918), obra que deixou por concluir, circulando como um conjunto de notas e apontamentos soltos que passa de projecto a livro apenas em 1978, a mesma data de publicação de *Orientalismo*. Neste ensaio póstumo, sugere o autor que o exotismo seja entendido como uma reacção positiva, um fascínio pela diferença que convide ao contacto com essa diferença, mas um fascínio que, em última instância, se revelará impossível.

*Essai sur l’exotisme* vem propor que o termo “exótico” deixe de denominar a superficialidade de um primeiro e efémero encontro com a diferença (Schon 2003: 12), isto é, que deixe de denotar uma qualidade (Scott 2004: 59) ou estímulo exterior e passe a designar um elemento impressivo suscitado por esse encontro (Moura 1998a: 111), uma experiência profunda e interior. Para Victor Segalen a experimentação da diferença assenta em dois principais eixos axiológicos: o espaço (exotismo) e o tempo (historicis-

<sup>110</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

mo). São o espaço e os efeitos desse meio exterior sobre o sujeito (exotismo) que interessam ao ensaísta.

Segalen começa por mostrar que a relação entre o espaço e o exota<sup>111</sup> é produzida e mediada pelo elemento visual. Tal como no Renascimento “ver” era sinónimo de (re)conhecimento e testemunho, como comprovam as narrativas quinhentistas e o vocabulário de matriz visual que nelas abunda, também no século XIX o exotismo nasce do (re)conhecimento do Outro pelo olhar. Através de um olhar exógeno (“exo” [Segalen 1978: 38]), o exota detecta o inesperado, aquele ou aquilo que não faz parte do seu universo familiar, e seria nesse gesto de (re)conhecimento que se produziria um choque: “Ils ont dit ce qu’ils ont vu, ce qu’ils ont senti en présence des choses et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. [...] Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu’il voit” (Segalen 1978: 36). O choque resultante da constatação do elemento exógeno mostra que o exotismo traduz uma relação individual e subjectiva com o espaço objectificado. Ser “exótico” não seria então um atributo do espaço percebido, mas antes uma impressão ou sensação suscitada no sujeito que o percebe. O exota incorre, no entanto, no risco de o choque perante a diversidade rapidamente se exaurir. E quando a novidade deixa de surpreender, o efeito do exótico desaparece. Por isso, igualamos a ausência de exotismo para Segalen à experiência do *déjà vu*, que Edward Said assinala como uma das condições centrais ao orientalismo.

O exotismo associado ao Oriente estimulou a imaginação europeia romântica e pós-romântica, em que o refúgio em cenários exóticos seria sentido como uma necessidade: não apenas de evasão, mas também de libertação da imaginação europeia, cada vez mais oprimida pela crescente massificação da vida cultural. Nas narrativas de viagem

<sup>111</sup> Optamos pela tradução literal do termo francês *exote*, que Segalen usa para descrever o “amoroso do exotismo” (expressão que cunhamos de Wenceslau de Moraes – OYKH 2006: 133).

oitocentistas, a forma mais imediata de compor cenários exóticos seria através da conciliação entre o desejo de evasão no espaço e a exigência de cor local, que Aguiar e Silva define como “a reprodução fiel e pitoresca dos aspectos característicos de um país, uma região, uma época, etc., [que] constitui um dos recursos mais vulgarizados na arte romântica” (2002: 549). O desejo intencional de evasão imporia assim uma construção positiva do elemento exótico, ao proporcionar a libertação do indivíduo, que se vê convidado a sair da sua esfera egocêntrica. Para Helena Buescu, “a introdução da descrição da paisagem parece-nos provir de uma notação [romântica] que exige a consciência da diferenciação: como se fosse necessário o efeito de *estranheza*, inerente ao exotismo, para a natureza se construir como objecto de olhar, passível de descrição” (1990: 48; ênfase do original). O exotismo conforme elaborado por Victor Segalen distingue-se, todavia, desta notação romântica, na medida em que o autor argumenta que o exotismo não convida à descrição (ou seja, à cor local e à subordinação do conteúdo a essa cor local<sup>112</sup>), mas sobretudo à sugestão: “Ne pas essayer de la décrire, mais l’indiquer à ceux qui sont aptes à la déguster avec ivresse” (1978: 37).

Só através da sugestão se conseguiria veicular a sensação de exotismo, que é descrito como um estado de embriaguez quase ascético. Segalen rejeita o exotismo enquanto descrição colorida e vulgar que procura a recriação referencial através do facilitismo previsível e etnocêntrico de escritores como Pierre Loti, pseudónimo de Louis Marie-Julien Vaud (1850-1923), cujo repertório literário, como teremos oportunidade de ver no pró-

<sup>112</sup> Pascale Casanova define “exotismo” em termos semelhantes aos de Aguiar e Silva: “Le folklorisme, le régionalisme ou l’exotisme on en commun de chercher à décrire l’originalité, la particularité régionale (nationale, continentale) en utilisant [...] des instruments esthétiques périmés depuis longtemps au lieu de leur invention” (2008: 152). A cor local assim definida corresponde ao que Victor Segalen designa como um exotismo em segundo grau ou exotismo de superfície, isto é, que se situa ao nível das coisas palpáveis ou mais imediatamente inteligíveis do mundo exterior e está, por isso, muito próximo do cliché: “[E]xotisme au 2e degré, poussé jusqu’aux ‘choses’, en somme, au ‘monde extérieur’, à l’Objet tout entier” (Segalen 1978: 36). Vladimir Kapor estabelece um paralelismo semântico entre a prática literária da “cor local” e o conceito de “exotismo”, advogando este último como uma derivação do primeiro (2005-2006: 63-74; 2003).

ximo capítulo, estereotipa e parodia a diferença e, através dessa estereotipização e parodização, alega conhecer intimamente a alteridade. Deste modo, se é a sugestão que cria o momento exótico, a descrição seria o resultado da percepção e contemplação da diferença. É, deste modo, da conjugação destes momentos de descrição (recriação de cor local) e de sugestão (exotismo) que se compõe o nosso *corpus* literário, como veremos na segunda parte desta dissertação.

Victor Segalen propõe uma ruptura de olhar e de paradigma, no sentido em que o objecto de conhecimento e experimentação não é mais um objecto sobre o qual se exerce autoridade e controlo – afastando-se da visão mais comum do orientalismo oitocentista como empresa colonial (teorizada por Edward Said)<sup>113</sup> –, mas antes uma fonte de prazer e comprazimento, que não advém da subjugação do Outro mas da sua fruição. Não reduz o exota ao sujeito colonial nem tampouco lhe interessam as narrativas coloniais (Segalen 1978: 61); o exotismo seria para si a capacidade não só de conceber o Outro, a diferença (Segalen 1978: 41), mas também de reconhecer a beleza nessa diferença (Segalen 1978: 54-55), isto é, tratar-se-ia de perceber a diferença como espectáculo ou celebração do belo.

Como o autor considera o belo inapreensível, e apenas susceptível de contemplação e sugestão, consubstancia-se um sentimento de estranheza, logo de eterna incompreensão do Outro: “L’Exotisme n’est donc pas une adaptation; n’est donc pas la compréhension parfaite d’un hors soi-même qu’on étreindrait en soi, mais la *perception* aiguë et immédiate d’une *incompréhensibilité éternelle*” (Segalen 1978: 44; ênfase nossa). O exota sentir-se-ia impelido à constante procura de novidade, porque a diferença seria para ele

<sup>113</sup> A leitura que Ovidio Carbonell propõe do conceito de “exotismo” está mais próxima da de Edward Said, ao entendê-lo como uma visão sobre o Outro configurada aprioristicamente: “[O] exotismo constitui um modelo semiótico imposto a partir de *dentro* de uma cultura, e de uma perspectiva limitada e preconceituosa” (2008: 72; ênfase do original). Para Jean-Marc Moura (1998a: 112), o exotismo foi precursor da literatura colonial não só por estar ligado à empresa colonial, mas também por, ao mesmo tempo que procurou distinguir-se dessa perspectiva que almejava veicular o realismo da colónia, nela ter degenerado.

sinónimo de beleza, tornando-se um vício sem o qual o exota não mais conseguiria viver nem autodefinir-se. Mediante a percepção dessa diferença, o exota aperceber-se-ia da sua inadaptação ao meio donde é proveniente, desencadeando-se uma procura incessante do exótico (Segalen 1978: 39)<sup>114</sup>, mas uma procura donde proviria algum tipo de enriquecimento pessoal: “[A]ugmenter notre faculté de percevoir le Divers [...] c’est l’enrichir abondamment, de tout l’Univers” (Segalen 1978: 44). Esta necessidade do distúrbio ou afectação pela diversidade converte, portanto, o exota num coleccionador de sensações<sup>115</sup>. Assinale-se, todavia, que o perfil de coleccionador subjacente à reflexão de Segalen é, por definição, o viajante europeu, promovendo-se assim a separação ou descoincidência entre espaço europeu e espaço exótico.

Sentir a diferença é também sentir a distância que separa quem percepção do objecto percebido. Para esta distância concorre não apenas a percepção de algo que não pertence à realidade familiar do observador, mas também o facto de, na opinião de Segalen, o próprio contacto se processar por meio da visão<sup>116</sup> e de outros sentidos como o olfacto; já o paladar e o tacto, porque conducentes a um contacto corporal directo, anulariam o exotismo (Segalen 1978: 33). Ao contrário das sensações proporcionadas pela visão e pelo olfacto, estes sentidos dariam lugar a um conhecimento imediato do Outro que arriscaria destruir a sua novidade e a própria capacidade de agir sobre ele por meio da imaginação. Deste modo, para Segalen, só quando se afasta do horizonte Outro é que o exota, à semelhança do etnógrafo, conseguiria escrever sobre ele: “Il se peut qu’un des

<sup>114</sup> Tzvetan Todorov (1989: 298) defende que é paradoxal valorizar ou desejar algo que não se conhece, mas é precisamente nesta atracção pelo estranho que reside o exotismo de Segalen, para quem, ao contrário de Todorov, o exotismo não é um sentimento de valorização do Outro sobre o próprio, mas antes a experimentação da diferença. Deseja-se o que se não possui; a partir do momento em que se possui, deixa-se de idealizar e, logo, de desejar.

<sup>115</sup> Ao contrário da sensação, que perdura, a impressão é, em princípio, instantânea, imediata, fugaz, donde o epíteto de Loti como “o coleccionador de impressões” (Todorov 1989: 341-347; Laborinho 1993b).

<sup>116</sup> Concordamos com William Franke quando descreve a visão como um sentido que garante o conhecimento à distância: “Sight is traditionally the sense that affords knowledge at a distance and in detachment from what is known” (2011: 63).

caractères de l'*Exote* soit la *liberté*, soit *d'être libre* vis-à-vis de l'objet qu'il décrit ou ressent, du moins dans cette phase finale, quand il s'en est retiré" (Segalen 1978: 60; ênfase do original). É também ao afastar-se do objecto experimentado que se gera a incompreensão desse objecto e se redescobre o meio familiar. O exotismo entrecruza assim uma distância física com uma representação simbólica da alteridade que a escrita ajuda a sugerir; só mediante essa distanciação reflexiva, através do retorno ao local de origem, é que o exota seria capaz de sugerir o objecto exótico com base numa memória visual, impressiva e afectiva<sup>117</sup>.

Adicionalmente, como sugere Segalen, e como aprofundaremos no Capítulo 5 em ligação à estética do exotismo professada por Wenceslau de Moraes, o exotismo está não apenas associado à diferença mas também a uma forte consciência da individualidade do exota: olhar é sinónimo de olhar-se. Tal como o orientalismo, o exotismo de matriz segaleniana seria uma questão gnosiológica, na medida em que a diferença nunca permite um conhecimento tão aprofundado do Outro quanto o que permite de si próprio. Para o ensaísta, quem experiencia o diverso vê-se e sente-se intensificado, sem porém se alterar radicalmente (Segalen 1978: 67), a diferença reforçando a consciência individual através de uma experiência expropriativa. É este exotismo introspectivo enquanto estética do diverso que Segalen advoga e que constituiria, por oposição à cor local, o exotismo em primeiro grau. Neste encontro intercultural, o que começa por ser a compreensão do Outro transforma-se na sua incompreensão e na inversa compreensão de si mesmo, fazendo-se jus à asserção de James Clifford de que o exotismo seria uma poética de evocação de um "movimento para fora" que falha: "The failure enacted in Segalen's poetics of displacement is both an epitome and a critique of the white man's relentless quest for

<sup>117</sup> Por exemplo, o escritor norte-americano Percival Lowell (1855-1916) conclui o seu périplo por *Noto, an Unexplored Corner of Japan* (1891), afirmando que: "I thought how I had pictured it to myself before starting, and then how little the facts had fitted the fancy. It had lost and gained. [...] Distance had brought it all back again. [...] For the better part of place or person is the thought it leaves behind" (2007: 87).

himself” (1988: 163). Na perspectiva de Segalen, a ruptura, ou seja o choque, ocorre quando o exota aceita que conhecer e comunicar com a alteridade não é sinónimo de compreensão. Como vimos, para George Steiner compreender é traduzir; e compreender não significa alcançar qualquer tipo de essência sobre o Outro, sendo antes uma compreensão sempre subjectiva porque filtrada pelo olhar do Eu. Se, como defendemos, compreender é traduzir e se o exota não conseguiria alcançar a compreensão plena do Outro, então o exotismo de Victor Segalen pode ser considerado como um acto falhado de tradução cultural, tanto quanto o orientalismo<sup>118</sup>.

Através da teoria do diverso, Segalen propõe uma nova epistemologia de representação da alteridade, que questiona a centralidade europeia enquanto detentora do conhecimento sobre o Outro e que, dessa forma, se autonomiza e distancia do exotismo negativo em que assenta grandemente a concepção saidiana de orientalismo. No entanto, se o meio exótico pode deixar de suscitar prazer, então a estética do diverso pode plausivelmente degenerar numa retórica orientalista, em cujo caso o exotismo daria lugar ao orientalismo.

Em síntese, para Victor Segalen o exota é aquele que consegue ir além do conhecimento superficial do Outro sem, contudo, alcançar a totalidade desse conhecimento; o Outro reduz-se à sua eterna incompreensão e é só ao permanecer como eterno incompreensível que se manteria como Outro. Conhecer a alteridade e percepcioná-la como exótica seriam atitudes incompatíveis, pois o exotismo determinaria a impossibilidade de alcançar o conhecimento do Outro e de simultaneamente o compreender. Assim sendo, o

<sup>118</sup> Para Fawwaz Traboulsi, por exemplo, o discurso orientalista exposto por Edward Said é sobretudo uma escola de tradução e interpretação que falha na tarefa de tradução do Outro: “Orientalism as a school of translation and interpretation [...] which not only pretends to speak in the name of Orientals who cannot speak themselves, but also claims to possess the only ‘authoritative translation’ of everything Oriental for its compatriots. The whole of Edward Said’s endeavour in *Orientalism* can be seen as a set of arguments proving that the discipline does not translate. [...] [I]t is incapable of performing the simple task of putting into one language the words, terms, idioms, syntax and structures of the other. It radically alters the meaning and structure of the ‘other’ and converts the Oriental ‘text’ into something else” (2009: 181).

exotismo perdura enquanto subsistir o prazer de sentir o diverso (Segalen 1978: 44), o que nos leva a inferir sobre o exotismo como um conhecimento limitado da diversidade e nunca sinónimo de verdade sobre ela. A alteridade seria intrinsecamente incompreensível por mais intensa que seja a socialização ou a aculturação do exota no espaço do Outro; as fronteiras entre Eu e Outro nunca se diluem.

Enquanto incompreensão da alteridade e acto falhado de tradução cultural, poder-se-ia, sim, ler o exotismo como intraduzibilidade – a intraduzibilidade do choque produzido na constatação do diverso. A incompreensão pode ser uma forma de tradução do Outro pela sua não-compreensão, fazendo eco do debate em torno dos limites e possibilidades da linguagem humana com que iniciámos este capítulo. A intraduzibilidade aparente da experiência do Outro tornar-se-ia constitutiva do sujeito exota, sendo ela própria traduzível pela sua não-tradução e aparente intraduzibilidade.

John Sallis, num capítulo intitulado “Varieties of Untranslatability”, associa a intraduzibilidade à incapacidade, mas sem ser total, de verbalização e comunicação de sentimentos específicos (Sallis 2002: 114). Wenceslau de Moraes padecerá, como ilustraremos no Capítulo 5, desta “intraduzibilidade emocional”, desta insuficiência de a linguagem humana captar a totalidade da experiência humana e articular ou nomear o elemento estrangeiro. Nele são frequentes afirmações tais como: “A exclamação escapa-se-nos; e é tudo, na impossibilidade de traduzirmos por qualquer forma o que se nos revela” (TEO 1974: 131); “Dir-se-hia uma embriaguez, produzida pela côr e pelo aroma: mas palavras não podem traduzir o que eu sentia” ou “a linguagem humana mostra-se incompetente em traduzir o pensamento” (BOT 1916: 49, 258); “Eu me explico, se os termos me chegarem para me traduzirem as ideias” (OYKH 2006: 102); “Isto não se descreve, as palavras não traduzem a visão” (SJ 1973: 22). Roland Barthes, em *L’Empire des signes* (2007), reformula o intraduzível em termos semelhantes:



[C]onnaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre: percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité; connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre [...]; en un mot, descendre dans l'intraduisible. (2007: 15)

Da impossibilidade de exprimir a diversidade, por meio da palavra ou qualquer outra forma, resultaria um sentimento de frustração, típico do exota, visto que seria a frustração a estimulá-lo a procurar novos horizontes. É porque esta “impossibilidade lógica persiste, nos limbos do seu rigor, *mas não tem consequências empíricas*” (Steiner 2002: 289; ênfase nossa) que o exota, aceitando as suas limitações, tenta proceder à migração e textualização do elemento exótico para o sistema cultural donde provém. Vladimir Kapor chama a esta impossibilidade “catacrese intercultural” (2007: 45-57); Christine Montalbetti, por sua vez, descreve o hiato entre a finitude lexical e a infinitude do real em termos de desproporção:

Disproportion entre la finitude de mon vocabulaire et l'infinitude des objets que me propose le réel [...] à quel point le monde excède mon lexique, engage donc aussi une réflexion, autour de la question du référent non prévu, sur les limites de la réception. Le référent imprévu, c'est de toute manière aussi l'objet irrecevable, celui que mon lecteur ne peut concevoir, ou celui qu'il ne peut accepter en tant qu'il est un objet hors normes. (1997: 43-44)

A ensaísta defende que há um limite à recepção do elemento estrangeiro, que faz com que a literatura possa apenas almejar reproduzir o efeito despertado no sujeito pelo real imprevisto. Montalbetti (1997: 50) sustenta mesmo que o real é um objecto de escrita impossível e, por isso, existem apenas aproximações ao real ou fragmentos desse real, no fundo existiriam apenas traduções.

A diversidade seria o elo unificador dessas traduções e definidor de todo o tipo de exotismo como princípio estético de conhecimento do mundo, mas um conhecimento que

seria determinado pela posição de exterioridade do sujeito e pela sua resposta afectiva e emocional quando face ao Outro. Entendido ou não como hiperónimo de fenómenos como o orientalismo, o exotismo é, à luz de todas estas considerações, um modo, conquanto falhado, de tradução cultural. Enquanto tradução de uma alteridade que é verbalizada por meio de um discurso estético, o exotismo é inerente não apenas ao discurso orientalista e a um programa de escrita etnográfica, mas também a qualquer literatura evocadora de espaços e/ou tempos distantes.

No presente estudo, quando usamos os termos “exotismo”, “exótico”, “exotizar” ou “exotização”, sem qualquer vinculação à proposta de Segalen, como o fizemos, por exemplo, no Capítulo 1<sup>119</sup>, é nosso intento remeter para uma estética da evocação intencional da diferença para cumprir um objectivo determinado, ou seja, uma estética que vise simular uma qualquer sensação de Oriente que a colectividade aceita ou nela se revê. O exotismo *per se* designará, por isso, uma estética orientalizante que proponha um discurso sobre o Oriente, que pode, todavia, revelar-se orientalista na acepção de Said ou confirmar o modo individual de sentir o diverso de matriz segaleniana.

## **2.4. Notas conclusivas**

Neste capítulo centrámo-nos no conceito-chave de “tradução cultural”, para o qual propusemos uma reorientação crítica através da problematização de questões ligadas à (in)traduzibilidade, à hospitalidade cultural, ao discurso inter/transdisciplinar sobre o Outro e ao exotismo finissecular.

Várias são as conclusões que podemos retirar neste momento. Apesar da fixação do conceito a partir dos anos 1950, a sua origem na etnografia leva-nos a ligá-lo preferen-

<sup>119</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

cialmente aos efeitos da viagem oitocentista, da expansão colonial e da diáspora ou migração humana. Constitui-se, por isso, como um instrumento epistemológico útil para pensar as interacções culturais do século XIX. Conquanto não seja uma teoria nem propriamente uma metodologia de trabalho, mas antes uma plataforma de análise (Sherry Simon in Buden *et al.* 2009: 208), a tradução cultural pode ser dividida numa série trifásica de manifestações humanas: constatação da diversidade cultural, reacção perante essa diversidade e sua transposição para a cultura receptora, mediada e moldada pelo filtro europeu.

Foi nosso objectivo mostrar como o orientalismo, enquanto exercício de força cultural (Said 2004a: 46), é um programa de trocas interculturais desiguais que se processa sob os auspícios da tradução cultural. Aplicada ao orientalismo saidiano, a tradução cultural permite entendê-lo como um enunciado sobre a alteridade oriental, em que o Ocidente é o tradutor de um conteúdo passivo (o Oriente), a partir de cuja tradução se manipula uma ideia orientalizada desse Outro oriental. Permite-nos, e parece-nos ser esta a grande vantagem da tradução cultural, ultrapassar o estigma colonial do orientalismo na acepção saidiana e, enquanto diálogo intercultural mais inclusivo, evocar optimisticamente um espaço discursivo de contínua transformação de identidades e fronteiras em interacção.

Da análise dos textos que compõem o nosso *corpus* literário como exemplo de tradução cultural, inferiremos sobre os moldes de apropriação do Outro oriental. Subscrevemos, por isso, Said quando argumenta que:

Qualquer pessoa que escreva sobre o Oriente deve ter uma perspectiva sobre o Oriente; no texto, esta posição inclui o tipo de voz narrativa que se adopta, o tipo de estrutura que se constrói, os tipos de imagens, temas, motivos que circulam no texto – a que há que acrescentar os modos deliberados de se dirigir ao leitor, de abarcar o Oriente e, enfim, de o representar ou de falar em seu nome. (2004a: 23)

Se para George Steiner “[t]ais imagens são novas configurações do mundo, reorganizam o modo como habitamos a realidade” (2002: 50), para Wolfgang Iser (1994: 10) os modos de manifestação da alteridade são eles próprios modos de tradução, que podem ser melhor enquadrados sob o prisma da tradução cultural. É dentro desta ancoragem que situamos o nosso problema teórico e a partir da qual perspectivaremos o *corpus* seleccionado como resultado de uma transferência de sentidos e de um gesto de explicitação de uma agenda principalmente estética, pelos quais se configura uma imagética feminina para pensar o Extremo Oriente e se sugerir, por conseguinte, a feminização discursiva desse espaço.

## Capítulo 3

### A Feminização do Oriente

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, uma qualquer apreensão estética de um espaço designado por Oriente privilegiaria determinados marcadores de diferenciação cultural, que ajudariam a criar a distinção ontológica entre Ocidente e Oriente que o orientalismo reclamaria. Dentre esses marcadores é a identidade de género que nos interessa explorar. Sobretudo a utilização do género como metáfora ou instrumento retórico, que permite acolher assimetrias de natureza vária que podem ajudar a compreender diferenças de poder político, ideológico ou sociocultural mais vastas.

Pretende este capítulo, como o título anuncia e dentro do horizonte temporal em estudo, mostrar como o género, que tem sido usado na tradição literária ocidental de forma relativamente constante para produzir determinados efeitos retóricos, põe em relevo uma tendência de reescrita do Oriente assente numa escrita sobre o elemento feminino. Procuraremos exemplificar, através de exemplos concretos, como o género pode ser inclusivo ou exclusivo. Inclusivo sobretudo enquanto elo de união entre espaços de pertença (a uma Europa); exclusivo sobretudo enquanto possibilidade metafórica, alegórica, política e/ou simbólica de representar a alteridade, articulando diferenças e distâncias. Assumimos que o discurso sobre a identidade de género é representativo de um discurso sobre a diferença cultural, quando, muitas vezes, o discurso sobre a diferença cultural é também ele um discurso sobre o género. Defendemos, em relação ao período em análise, a tendência para estruturar a diferença de espaço como uma diferença de género, para cuja discussão trazemos conceitos como o de fantasia, falocentrismo ou fetiche, que nos permitem cruzar geografia humana e “geografia imaginária” (Said 2004a: 57-83).

Na introdução a *Orientalismo*, Edward Said enumera vários procedimentos a seguir no seu estudo, a saber: “Os aspectos que se devem considerar são o *estilo*, as *figuras de estilo*, o *cenário*, os *recursos narrativos*, as *circunstâncias* históricas e sociais” (2004a: 24; ênfase nossa). A feminização do Oriente seria, nesta perspectiva, assim cremos, não apenas um dispositivo de retórica, mas também um traço distintivo do texto orientalista, ao compor um estilo de discurso e de pensamento que feminiza o Oriente e assume a figura feminina como a componente central dessa textualização do Oriente como espaço feminino. Por isso, neste capítulo, exploramos as potencialidades interpretativas e semânticas da representação do elemento feminino, apoiados em estudos que confirmam, sobretudo para a literatura europeia da segunda metade do século XIX, a existência de um discurso de feminização do Oriente (em particular Pal-Lapinski 2005; Yeğenoğlu 1998; Lewis 2005 [1996]; Emberley 1993; Kabbani 2008 [1986]; Lowe 1986, 1991), e descrevemos alguns arquétipos femininos que habitam o imaginário europeu desse período sobre o espaço oriental. Trata-se de compreender a identidade literária da mulher oriental como projecção ou extensão do sistema cultural donde provém, nela estando naturalmente implicadas questões de identidade pessoal, cultural e nacional relativas a quem a configura. É esta diferença de género que propomos como ilustrativa de um processo de tradução cultural que ancora a identidade do Oriente no género feminino.

A fim de elucidar sobre as possíveis razões que expliquem por que a mulher tem sido um dos preferenciais pontos de acesso ao Oriente, fazemos um excuro sobre figuras femininas que têm simbolicamente representado identidades nacionais, combinando, dessa forma, historiografia ou discurso histórico com discurso estético. A partir daí tentaremos responder a questões como por exemplo: como se tornou a figura feminina um lugar-comum do Oriente? Que tipo de imagens veio o homem europeu oferecer da

mulher oriental? Em que medida essas imagens ajudaram a codificar uma visão orientalista do Oriente e que preocupações, medos e anseios parecem dissimular?

### **3.1. Figuras de um imaginário transnacional**

De acordo com a tradição bíblica (Gn 2:21-23), a mulher nasceu da costela de Adão. Desde a sua origem que está, assim, conotada com uma natureza derivativa e complementar ao homem. E enquanto derivado humano tender-se-á a ver esta figura numa posição de inferioridade e dependência e, em contraste, privilegiar-se-á a humanidade como masculina e patriarcal (Beauvoir 1976: 17). Radicada nesta lógica masculina, a matriz judaico-cristã em que a cultura e o pensamento ocidentais assentam desenvolveu-se em torno da polaridade homem/mulher, instigada por uma natural diferenciação biológica, que Adão e Eva protagonizam, a partir da qual se criaram outros binarismos, que reforçam o género como instrumento taxonómico e de diferenciação identitária, cultural e topográfica, que tem naturais implicações para o exercício de poder e autoridade.

Nesta secção é nosso objectivo expor uma tradição ocidental de apropriação do género feminino para pensar os diferentes espaços com os quais a Europa manteve um relacionamento intercultural. De modo a sistematizar os principais usos do género como meio de delimitação dessas zonas de poder, que percorremos desde o final do século XVIII ao princípio do século XX, dividimos esta secção em três linhas de análise, que consideramos ser mais relevantes e que aqui desenvolvemos sem qualquer pretensão de exaustividade, muito pelo contrário, e sempre cientes de que parecemos nos afastar ligeiramente do nosso objecto de estudo. São elas: a interrelação entre feminino e nação, ou nação como mulher; o feminino e a configuração da colónia, ou colónia como mulher; e, por fim, o feminino e o Oriente, ou Oriente como mulher, em que nos deteremos com

maior atenção. Embora estas tendências discursivas sejam aqui temporal e historicamente localizadas a fim de melhor compreender a expansão da metáfora do feminino ao serviço de uma lógica respectivamente nacionalista, imperial/colonial e orientalista, elas não podem ser consideradas monolíticas, ainda que o nosso objectivo seja adequar a evolução da metáfora a circunstâncias históricas concretas.

### **3.1.1. Feminino e nação**

Para Benedict Anderson (2005: 195), o sentimento de pertença à comunidade autóctone – o que designa como “nation-ness”, o factor nacional – define-se em termos de assimilação, em que o género é, a par das fronteiras territoriais, da cor da pele, da etnicidade, da filiação, da religião, da língua ou de uma memória histórico-cultural partilhada, um dos parâmetros a partir do qual se pode articular a identidade de uma nação<sup>120</sup>. Nesta secção é, pois, nosso propósito mostrar como a transfiguração de um ideal feminino em símbolo nacional contribui para a construção da identidade de um povo.

Tanto George L. Mosse (1997 [1985]) como Nira Yuval-Davis (1997), entre outros, argumentam que a nação e o nacionalismo têm de ser estudados em articulação com o género e a sexualidade, que desempenham um papel importante na criação e manutenção das identidades nacionais. Convém, desde já, distinguir entre género, enquanto construção sociocultural associada a uma diferença biológica, e sexualidade, um impulso ou necessidade fisiológica assente em atracção e desejo. Para esta distinção seguimos o *Dicionário da crítica feminista* (2005: 87-88), bem como o pensamento sintético de Ollivier Hubert: “[L]e sexe comme caractéristique physiologique et le genre comme ensemble de

<sup>120</sup> Hobsbawm, em *Nations and Nationalisms since 1780*, mostra que o conceito de “nação”, enquanto sinónimo de estado e povo soberanos, é historicamente recente. Situa a sua origem no final do século XVIII, na sequência das revoluções norte-americana e francesa e das declarações humanitárias daí decorrentes (1990a: 14-45).



traits comportementaux et de conventions sociales arbitrairement construites sur la base de la différence sociale” (2004: 473).

Ainda que a ideia de nação, articulando manutenção da ordem e coesão interna, tenha ajudado a justificar o controlo e a repressão sexuais sobre grupos tendencialmente marginalizados, como as mulheres ou os homossexuais, e a consolidar, ao mesmo tempo, o exercício do poder masculino (Mayer 1999: 1), ainda que nas nações que compõem o território europeu tenha predominado o patriarcado como forma privilegiada de organização social e familiar, e ainda que a idealização da masculinidade tenha também ela estruturado as noções de nação e de sociedade (Mosse 1997: 17), a nação foi ao longo da história muitas vezes representada dentro de uma especificidade feminina, tanto em termos metafóricos como em moldes icónicos. A figura da mulher foi recorrentemente usada como símbolo da identidade nacional e serviu, muitas vezes, a genealogia mítica das nações europeias, ao conjugar sobretudo atributos femininos – em particular a capacidade reprodutiva e uma conduta moral que se supunha irreprovável – com atributos masculinos – em particular poder, controlo e autoridade.

A atribuição de género à nação, ou a metáfora da nação como mulher, consiste então numa tradição alegórica que estudos como o de Brandt (2010), Nussbaum (1995) ou o de Mosse (1997: 90-113) mostram ter tido maior expressão na Europa do final do século XVIII e no decorrer do século XIX. A atribuição de género à nação, dentro do escopo temporal em estudo, terá de ser compreendida numa conjuntura global de factores, dos quais destacamos a afirmação e consolidação dos nacionalismos europeus, que teria resultado, entre outros efeitos imediatos, no revisitar dos mitos fundadores e dos heróis nacionais. Concretizaremos este efeito mais adiante, através da inclusão de exemplos nacionalistas do repertório europeu e de um enfoque mais pormenorizado no caso português. Sublinhamos que não nos interessa aqui verificar como a mulher participou na

construção da nação ou do nacionalismo, mas sim o uso que se fez da sua imagem como símbolo nacional.

Através da figura feminina articular-se-iam com a ideia de nação e de forma quase mítica, sobretudo a partir do final do século XVIII, os princípios da fertilidade e da maternidade. A associação da imagem da mulher à da nação com base nesta capacidade reprodutiva (Yuval-Davis 1997: 26-38) – que podemos entender de forma mais lata, seja no sentido de uma reprodução biológica, seja no sentido de uma renovação ideológica, política ou cultural – simbolizaria a capacidade de assegurar a continuidade da própria nação. Como relembra Davydova, “because of women’s capacity to reproduce a nation biologically and culturally, an image of a woman is often used as a symbol of nation’s health and continuity” (2010: 65). Tal como a mulher seria responsável pelo crescimento, formação e felicidade dos seus filhos, também a nação se comprometeria a proteger e salvaguardar o bem-estar dos cidadãos, preparando-os para enfrentar obstáculos e fazê-los rumar ao sucesso. Por um lado, às noções de saúde, defesa, protecção e vigilância incorporadas à figura da mulher, tornada assim guardiã da nação, junta-se a imagem da mãe ou matriarca como garante da ordem, da estabilidade e da tradição, assim como a ideia de uma predisposição natural do ser feminino para o auto-sacrifício em prol dos seus dependentes. Por outro lado, acrescenta-se a metáfora da relação matrimonial entre homem e mulher, pela qual se representaria, com frequência, a relação entre suserano e cidadãos (Natalie Zemon Davis citada em Lowe 1991: 68-69). Estas representações da mulher como elo de união ou provedora de cuidados são recorrentes nos nacionalismos ocidentais, apelando sobretudo a laços de familiaridade entre a nação e os indivíduos que lhe dão corpo e mostrando as potencialidades positivas da metáfora e da imagem femininas. A retórica feminina aplicada à nação revestiu-se também, através da imagem da

mulher como génese da vida (Nussbaum 1995: 48), de um valor digressivo, no sentido em que veio convidar a um regresso às origens da nação.

Tendo em vista o caso particular dos Estados Unidos da América, Stefan Brandt (2010: 247-248) alude a um programa de autodefinição cultural, que se processaria por meio de representações antropomórficas da nação, isto é, pela evocação de figuras histórico-míticas transformadas em verdadeiros protótipos nacionalistas. Através do exemplo das figuras femininas de America e Columbia, Brandt mostra como estas incorporam, respectivamente, as virtudes culturais do continente americano e da nação norte-americana, confundindo-se com os próprios territórios. Faz remontar à tradição romana a atribuição de um género feminino ao solo pátrio, embora através da evocação de uma figura que considera híbrida, ao concentrar atributos masculinos numa forma feminina (Brandt 2010: 248). Figuras de identidade nacional como America e Columbia (Estados Unidos da América), Britannia (Império Britânico), Marianne (França), Germania (Alemanha), Helvetia (Suíça), Hibernia (Irlanda)<sup>121</sup> ou Polonia (Polónia) fazem parte de um vasto património iconográfico sobejamente reconhecido de personificação alegórica da nação. Esta iconografia mostra como o corpo e a imagem femininos, enquanto objectos de representação simbólica e também estética, foram investidos de poder político, identitário, cultural e económico, ao verbalizarem as preocupações coevas de um grupo, ao mesmo tempo que ajudaram a topografar e delimitar geografias ocidentais.

<sup>121</sup> Hibernia é sobretudo um caso de feminização da colónia, na medida em que através dela se procuraria fixar o povo irlandês como particularmente delicado e submisso à protecção britânica. Por exemplo, a litografia “Hibernia attended by her Brave Volunteers, exhibiting her commercial freedom” (1780), por William Hincks (1752-1797), ilustra bem essa hierarquia, ao celebrar a remoção das restrições ao comércio entre a Irlanda e as Índias Ocidentais e África em 1779. Nela é de assinalar a posição de subjugação do escravo negro e do índio, ambos de joelhos e com oferendas para a nação-mãe irlandesa, ela própria subjugada ao domínio britânico.

Também em Portugal a nação foi narrada<sup>122</sup> através de figuras nacionais, que fazem parte do património histórico e do imaginário cultural e literário português e que tendem a ser evocadas sobretudo em períodos de maior instabilidade política, que imporiam, portanto, esse revisitar do heroísmo nacional. Relembra Sérgio Campos Matos que “tem sido inúmeras vezes referida a componente feminina de uma noção mítica da Pátria, espécie de prolongamento da figura maternal e protectora da Virgem, a Mãria de António Vieira”, observando que “o termo pátria é por vezes conotado metaforicamente com o lar e a família, mais uma vez, lugares protectores e securizantes, lugares do feminino” (1990: 121). No seu estudo, Matos (1990: 121) propõe que o revisitar dos heróis e mitos nacionais seja encarado como uma forma de religiosidade, fazendo desfilar uma galeria de perfis históricos que partilham uma mesma natureza masculina e acção combativa, sendo simultaneamente portadores de diversos valores e virtudes ao serviço de um projecto de unidade nacional. Destaque para figuras como D. Afonso Henriques, Nuno Álvares Pereira, Infante D. Henrique, Camões, D. João III, D. Sebastião, Marquês de Pombal, ou mesmo Alexandre Herculano (Matos 1990: 135-164). No final do século XIX, a popularidade de Zé Povinho faz desta figura uma alegoria caricatural do Portugal descrente e desmotivado, amoral, resignado e apático (Matos 1990: 168-169). Por aqui se confirma a tendência para apostar numa representação da nação que seja reflexo da sua etnografia ou processo evolutivo, como afirma Homi Bhabha: “The nation reveals [...] the ethnography of its own historicity and opens up the possibility of other narratives of the people and their difference” (1990: 300).

<sup>122</sup> A concepção da “nação como narração” é explorada por Homi Bhabha em “DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation” (1990: 291-322).

Além destes tipos nacionais masculinos, outros merecem ser assinalados, nomeadamente tipos de heroísmo feminino, embora, como se depreende da obra de Matos, com menor expressão e impacto:

[N]uma conjuntura mental em que domina este paradigma de heroísmo, as raras heroínas dos livros escolares revel[a]m frequentemente qualidades que, do ponto de vista cultural, remetem para o universo masculino (Deuladeu Martins, a corajosa defensora da praça de Monção contra os Leoneses, a agressiva Padeira de Aljubarrota nos combates contra o inimigo externo [1385], ou a determinada D. Filipa de Vilhena, que coloca o valor patriótico acima do valor maternal). Outras figuras de mulheres, pelo contrário, revelam-se marcadamente femininas: são as mães virtuosas como a Rainha Santa Isabel ou D. Filipa de Lencastre. (1990: 167)

À Rainha Santa Isabel, paradigma do zelo religioso, da bondade e caridade, juntam-se a rainha D. Leonor, também ela devota religiosa, e, noutro plano, Inês de Castro, a sedutora perversa ou amante apaixonada, e mesmo a figura de D. Maria I, conhecida na história como “A Louca” e cuja demência ficaria associada ao caos em que o país estava mergulhado no final do século XVIII e princípios do XIX. Relembremos ainda a protagonista da Revolução do Minho (1846-1847), Maria da Fonte, nome dado à revolta popular, iniciada por uma mulher de nome Maria, que em 1846 rebenta na Póvoa de Lanhoso contra o governo repressor de Costa Cabral. Esta figura do povo antecipa, em nosso entender, o advento de uma nova identidade feminina, que se materializaria no final desse século com os movimentos feministas, para além de incorporar o descontentamento geral que rapidamente alastrava pelo país.

Do programa republicano português fez parte a revitalização e desenvolvimento das províncias ultramarinas, através da consolidação de políticas coloniais e administrativas eficazes com vista a reforçar a presença portuguesa nesses espaços exteriores. A metáfora do feminino desempenharia um papel fundamental no âmbito desse programa. Da autoria de Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) e música de Alfredo Keil

(1850-1907), *A Portuguesa*, canção patriótica criada em protesto contra o Ultimato Inglês, torna-se um símbolo nacional ao ser adoptada como hino em 1910. Para além da mensagem de esperança e de apelo à luta que contém, significativo é também o seu título. A visível marca de género feminino remete para a feminização da nação, articulando deste modo os ideários revolucionários a que o hino dá voz com uma figura que se conota como impulsionadora da vitalidade de acção<sup>123</sup> e a que ficaria associado o culto do nacionalismo<sup>124</sup>. Em contraste, Rui Ramos, no sexto volume da *História de Portugal*, associa exclusivamente à República uma “moral da virilidade”, radicada nas qualidades masculinas de culto da honra, honestidade e dignidade, ressaltando que, “em contrapartida, a mãe era um ente angélico, católica, doméstica, muito amável, mas não republicana – o republicanismo era uma qualidade masculina” (1994: 402).

A representação da República Portuguesa como mulher não seria original, dada a sua frequente conotação como figura revolucionária ou basilar da resistência, já patente noutros nacionalismos revolucionários europeus, como o francês. Insista-se, por isso, na iconografia desta *res publica*, ou seja, deste corpo público que, como patente, por exemplo, no conhecido quadro *O Sufrágio* (1913) por José Veloso Salgado (1864-1945), representa uma feminilidade masculina, a hibridização de género atrás referida por Brandt (2010: 248): feminina e sedutora (com o seio desnudado), mas com traços viris (sobretudo o braço musculado), esta figura atrai, conduz e lidera a multidão, relembrando o quadro *La Liberté guidant le peuple* (1830), de Eugène Delacroix (1798-1863), e a sua protagonista Marianne.

<sup>123</sup> O hino nacional francês, *La Marseillaise*, composto na sequência da Revolução Francesa (1789) e da declaração de guerra à Áustria (1792), é um exemplo anterior ao hino português pelo qual se interseccionam nação, mulher, coragem e acção.

<sup>124</sup> Sérgio Campos Matos (1990: 122-125) faz uma distinção sucinta entre patriotismo e nacionalismo: se o primeiro está sobretudo ligado a um sentimento individual de ligação à terra, o segundo manifesta-se aquando de uma ameaça externa, conduzindo à reorganização do colectivo e à valorização do Estado-Nação no combate a essa ameaça.

Em França, Marianne, a famosa porta-estandarte da bandeira francesa, personificou os ideais da Revolução Francesa; trata-se da figura da prostituta e da paixão, que se coaduna com o seu efeito desestabilizador, ao desafiar e convidar o povo francês à acção. A par de Marianne, símbolo de uma França republicana e moderna, existe a figura mítico-histórica de Joana d’Arc<sup>125</sup>. Recuperada pelo heroísmo romântico francês, esta figura moralmente irrepreensível encarnaria, para o autor de *Histoire de France*, Jules Michelet (1798-1874), “a própria França no seu génio de nação que desperta contra o inimigo externo” (Matos 1990: 108). Em contraste, Marianne corporizaria o desvio à moral mais conservadora e tradicional, apelando à necessidade de ruptura interna com o passado e à reforma de costumes e mentalidades, que Joana d’Arc não simboliza. Tal como França através de Joana d’Arc, também Portugal se apropriou de uma metáfora do feminino religioso por meio da figura de Mariana Alcoforado, “produto do revivalismo nacionalista dos séculos XIX e XX” (Klobucka 2006: 24-25) e tornada ícone da portugalidade que se revisita pela “reapropriação nacional, através da tradução e do comentário de um texto [*Lettres portugaises*, 1669] que, apesar de estrangeiro, se naturalizou a ponto de ter sido classificado como o mais refinado produto das características essenciais que tornam a identidade portuguesa inigualável” (Klobucka 2006: 81).

Os breves exemplos analisados mostram, em síntese, como a categoria “género” foi apropriada e explorada no âmbito das suas potencialidades estereotípicas em torno do que significaria ser mulher, mãe e educadora. Através da celebração e esteticização da nação por meio do feminino, conota-se também a mulher como fonte mais geral de conhecimento, sobretudo enquanto figura da consciência, da lucidez e da razão, daqui resultando uma percepção da mulher-Nação como figura da autoridade e do Estado.

<sup>125</sup> Veja-se, entre outros, o estudo de Françoise Meltzer sobre as representações da subjectividade feminina a partir desta personificação da pátria francesa: 2001. *For Fear of the Fire – Joan of Arc and the Limits of Subjectivity*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Para além da representação mítico-simbólica da nação como mulher, outros espaços exteriores à Europa foram também abarcados pela metáfora do feminino, que analisamos nas duas secções que se seguem.

### **3.1.2. Feminino e colónia**

It was only when subaltern figures like women, Orientals, blacks, and other “natives” made enough noise that they were paid attention to, and asked in so to speak. Before that they were more or less ignored [...] unaccounted for except as a useful part of the setting. (Said 1989: 210)

À mulher como símbolo da nação junta-se, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, a mulher como figura metonímica da geografia colonial. Dito doutro modo, seria frequente estruturar o discurso de ligação da nação colonizadora/imperial ao exterior colonial com base em diferenças de género. É a intersecção entre a retórica do género e a retórica colonial – através de pares como mestre/escravo, suserano/vassalo, opressor/oprimido – que visamos desenvolver na presente secção para pôr em relevo a tendência europeia para feminizar espaços de pertença mas simultaneamente de diferença. Embora não citemos directamente o estudo da historiadora Joanna de Groot (1989: 89-128), este subjaz à reflexão que aqui esboçamos; nele a autora baseia-se em três dimensões – discurso/linguagem, experiência e imagem/imaginação – para analisar as similitudes entre a representação da mulher e a representação do não-europeu, dimensões essas que assentam no binómio dominação/subordinação, central à construção da identidade da Europa na segunda metade do século XIX.

Ao contrário do que acontece no tropo “nação como mulher”, a integração da metáfora “mulher” na retórica das potências colonizadoras europeias, que se assumem como marcadamente masculinas, visaria projectar e concentrar na ideia de colónia as características mais negativas associadas ao sexo feminino, tais como o silêncio, a falta de auto-



nomia, de iniciativa e de espírito crítico. Com a proposição “colónia como mulher”, o dinamismo outrora incorporado pela mulher-Nação desaparece e dá lugar à passividade. Transpor a condição feminina para a colónia impõe sobretudo perspectivar o espaço colonial numa posição subsidiária. Nessa perspetivação, transfere-se também a retórica da inferiorização e da marginalização da mulher na metrópole para a inferiorização e marginalização da colónia em relação à metrópole. Do ponto de vista sociopolítico, o estatuto do colonizado seria semelhante ao da mulher nas democracias europeias: negavam-se-lhes, de um modo geral, autonomia financeira, o direito ao voto e à liberdade de expressão ou o exercício de cargos de poder. O discurso colonial teria assim reinventado o patriarcado (ver McClintock 1995: 232-257) através da fixação da colónia como mulher e do colonialismo como uma estrutura discursiva patriarcal<sup>126</sup>.

A imagem da mulher oitocentista, influenciada pelas teorias científicas e psicanalíticas que se propagam na Europa finissecular (ver, mais adiante, sobretudo 3.3.), mostrava-a como figura marginalizada, próxima do instinto mais primário, em que também o colonizado supostamente se encontraria. Quer isto dizer que a mulher colonizada seria duplamente marginalizada: como mulher e como sujeito colonizado. Na citação em epígrafe nesta subsecção, Edward Said denuncia a tendência finissecular para configurar a mulher, lado a lado com os orientais, os negros e outros grupos indígenas, como marginal e subalterna. Na segunda metade do século XIX torna-se possível justificar essa marginalização e subalternização com base nos “fundamentos científicos” procedentes de teorias como a evolucionista de Darwin, no final da década de 1860, que dariam novo ímpeto às teorias raciais e da degenerescência. O discurso imperial europeu ter-se-ia apropriado do género feminino, como metáfora, alegoria ou iconografia, para representar o património

<sup>126</sup> Ingrid Daemmrich, a partir do exemplo de *Atala* (1801) de Chateaubriand (1768-1848), classifica o colonialismo como uma variante do patriarcado (1997: 169).

colonial e legitimizar a constituição identitária do Outro colonial como mais fraco através da sua posse pela entidade mais forte (a metrópole)<sup>127</sup>. Criou-se assim uma homologia retórica entre a estrutura patriarcal, a estrutura colonial e a subalternização da mulher e do nativo para pensar a relação entre nação europeia e colónia(s).

Em sintonia com a metáfora do feminino, Mary Louise Pratt (2008: 85) entrecruza a proliferação das narrativas de viagem com a expressão de sentimentalidade, que afirma ter sido um meio importante de, no final do século XVIII, representar as relações coloniais. Esta ensaísta mostra que os tópicos do sexo e da escravidão abundam nas narrativas oitocentistas, em particular através de histórias de amor transracial que ilustram, em particular, formas de relacionamento alternativo ao domínio imperial. Para Felicity Nussbaum (1995), por exemplo, as práticas coloniais contribuíram para a sexualização e crescente transformação do corpo feminino (colonizado) num bem de consumo, donde a erotização do discurso colonial e a configuração do território colonizado como mulher. Partindo de estudos prévios que associam o impulso para a conquista e expansão ao impulso sexual masculino, Nussbaum explora, por um lado, as relações entre as mulheres britânicas oitocentistas e as Outras mulheres do império britânico, cruzando as esferas do doméstico, exótico, civil, selvagem, político e sexual, e, por outro, a ligação entre clima (quente/tórrido), geografia (colonial oriental) e comportamento sexual (permissivo)<sup>128</sup>,

<sup>127</sup> Por exemplo, nos Estados Unidos da América, sobretudo entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o rosto do negro feminino seria utilizado como imagem de marca para fins de publicidade sobretudo a tabaco (que era um privilégio masculino), em cujas plantações os negros trabalhavam. Veja-se a título de exemplo: Dolores Mitchell. 1992. Images of Exotic Women in Turn-of-the-Century Tobacco Art. *Feminist Studies* 18 (2): 327-350.

<sup>128</sup> Felicity Nussbaum analisa um *corpus* de narrativas que lhe permite correlacionar clima e comportamento sexual: quanto mais quente o clima de uma área geográfica, maior a permissividade sexual. Tendo o império britânico se expandido para localizações climatéricas quentes, a autora classifica as suas colónias como zonas “tórridas”, o adjectivo remetendo, em simultâneo, para uma designação geográfica (ao nomear as zonas entre o Trópico de Câncer e o Trópico de Capricórnio) e outra fisiológica (Nussbaum 1995: 7). Não podemos deixar de mencionar *De l'Esprit des lois* (1748) de Montesquieu (1689-1755), em que o filósofo trata a influência do clima no comportamento e no carácter nacional dos povos em geral e em particular das mulheres e dos escravos (ver sobretudo Livros XIV a XVIII). Um século mais tarde, Hippolyte Taine (1828-1893) desenvolve a mesma tese da influência do clima no carácter nacional, a partir do

comum a muitas narrativas britânicas oitocentistas. Teremos oportunidade de ilustrar algumas destas ligações através de exemplos literários concretos que mencionaremos ao longo da nossa exposição e, mais adiante, aquando da análise do nosso *corpus*.

A feminização da colónia marcou também a retórica portuguesa oitocentista. Num trabalho conjunto de Carla Sarmiento e Carlos Nogueira sobre o periódico *Novo almanach de lembranças luso-brasileiro* (1851-1932), utilizado como fonte para o estudo da orientação cultural, ideológica e moral da mulher e do estatuto feminino no que respeita apenas ao Portugal finissecular, os autores aludem a uma atitude condescendente da metrópole lusitana em relação à ex-colónia brasileira, frequentemente designada como “Nação Irmã”. Mesmo após a independência do Brasil, a proximidade cultural e linguística determina que ele seja ao longo do século XIX recorrentemente pensado numa posição ora de extensão por igualdade (pelo parentesco colateral), ora, de acordo com Sarmiento e Nogueira, de subalternidade feminina: “It is curious that Brazil is always seen as female (‘Nação Irmã’), dependent upon the dominant male Portugal to whom she owes her name<sup>129</sup>. A similar attitude was apparent at the time in the United Kingdom, where the subjugated Ireland was personified as the weak female Hibernia” (1999: 122).

Percorrendo a correspondência de António Feijó (2004a: 129-223; Queirós 1961: 47-144), que entre 1886 e 1889 exerceu funções diplomáticas no Brasil, frequentes são as referências à nação brasileira como colónia portuguesa ou indígena, que coexistem lado a

---

tríplico raça, meio e momento histórico, que permitiria explicar qualquer fenómeno histórico, utilizando sobretudo estereotípias em ligação à cultura inglesa para exemplificar a sua tese. Também Eça de Queirós se mostra informado a respeito destas teorizações; em *O Egipto – notas de viagem*, afirma a propósito da poligamia que: “É o primeiro erro: a poligamia não é necessidade de clima. [...] Não é isto negar que sol, o clima não tenham exercido influência no estabelecimento da poligamia: basta ver a quente fisionomia do árabe, o seu lábio grosso, cheio de vida, o seu olhar largo e profundo, afogado em humidade, a vibração perpétua das narinas alargadas e minúsculas; basta ver a mulher, baixa, flexível, de busto pequeno, as ancas extremamente desenvolvidas, a testa curta, inexpressiva, e tão pálida como a pele do seio” (2001b: 107-108).

<sup>129</sup> Note-se, porém, a fragilidade deste argumento, uma vez que o substantivo “nação” é feminino, exigindo, como tal, a concordância do adjectivo no feminino.

lado com “país irmão”<sup>130</sup> ou “desdobramento da pátria” (carta [690] 6 Janeiro 1913 – Feijó 2004b: 448). Pelo contrário, Wenceslau de Moraes tende a reconhecer a autonomia da ex-colónia – “o proprio Brazil, hoje nação independente” (*CJ* 1904: 99) –, aludindo por vezes, em contrapartida, às colónias europeias na Ásia Oriental através da sua condição feminina: é o caso, por exemplo, de Cantão, “a imensa Babilónia indígena” (*TEO* 1971: 155).

Em síntese, a partir da segunda metade do século XIX generaliza-se uma representação do mapa colonial e, logo, espacial assente em categorias de género: fixa-se a Europa masculina como nação forte e dominante em oposição à colónia feminina, o grupo fraco e dominado. É através desta concepção binária, em que se equiparam mulher e colónia, a partir das posições marginais que cada uma ocupa relativamente ao termo em oposição e relação ao qual se definem, que se estruturaria a sociedade e se configurariam as relações interculturais e coloniais, gerando-se a partir daí outros binarismos, tais como civilizado/selvagem, activo/passivo, em que o primeiro termo – em regra, valorativo e mais positivo – remete normalmente para a metrópole europeia.

### **3.1.3. Feminino e Oriente**

Como vimos no Capítulo 1, o orientalismo de matriz saidiana tem por base a ideia de império (europeu), na dependência do qual estaria o Oriente (colonizado). Nas representações literárias e iconográficas do Oriente como mulher, tender-se-á a transpor a dimensão feminina da colónia em geral para a colónia oriental, fixando-se, desta forma, uma versão feminina da geografia oriental. À metrópole ocidental, pensada como masculina e

<sup>130</sup> As imagens que o poeta-diplomata construiu sobre o Brasil na sua correspondência privada foram objecto de estudo de J. Cândido Martins em “António Feijó e o Brasil: visões de um poeta-diplomata”. O ensaísta conclui que “as representações de Feijó se ressentem de um certo ‘discurso’ exótico, eurocêntrico e vagamente colonial” (2010: 13).

dominadora, é assim comum opor-se, no final do século XIX, o Oriente feminino e dominado.

Esta projecção do Oriente como geografia feminina, ou o uso de metáforas do feminino para definir o Oriente e o oriental, é central à nossa discussão, visto que argumentamos a feminização do Extremo Oriente como subliminar aos textos que compõem o nosso *corpus*. Reiteramos que esta perspectiva não é nova, sendo vários os estudos, a que nos reportaremos ao longo desta e das próximas secções (especial destaque para Pal-Lapinski 2005; Yeğenoğlu 1998; Lewis 2005 [1996]; Emberley 1993; Nussbaum 1995; Bohls 1995; Kabbani 2008 [1986]; Lowe 1986, 1991; de Groot 1989)<sup>131</sup>, que apontam para o que consideramos como uma tentativa de cartografar o mundo através da metáfora do género feminino. Focando sobretudo o Oriente islâmico, esses estudos argumentam a favor de uma reconceptualização do espaço oriental como mulher e mostram que a tendência para feminizar esse espaço se consolidou a partir do final do século XVIII e mais visivelmente na segunda metade do XIX, em que os estereótipos da poligamia, do harém e do serralho, articulados entre si através da mulher oriental, se tornam centrais especialmente no contexto do orientalismo anglófono e do orientalismo francês<sup>132</sup> (em particular, Dobie 2001). No presente estudo, temos vindo e continuaremos a citar esses orientalismos como exemplos de referência e comparação, aos quais a feminização do Oriente é um traço argumentativo comum, de igual modo sublinhando a interligação entre feminização do Oriente e expansão das práticas coloniais europeias, consideradas como dois fenómenos coetâneos. À partida a feminização do Oriente pressupõe uma dupla orientali-

<sup>131</sup> O estudo do Oriente feminino generaliza-se com a consolidação das teorias feministas nos anos 1980, assim como dos estudos de género e dos estudos pós-coloniais na década de 1990. Também os estudos feministas de tradução se desenvolvem nesta conjuntura e o próprio conceito de “género” enquanto categoria analítica entra no domínio conceptual dos estudos de tradução (von Flotow 2010: 1).

<sup>132</sup> A tradução de Antoine Galland de *Les Mille et une nuits* inaugura através da figura de Xerazade o que Gaulmier (1965: 14-15) designa como o século mais feminino da história da França, e é este Oriente, marcado pelo luxo e pela volúpia, que estimulará a imaginação de inúmeros artistas europeus.

zação desse *topos*, quer como diferença de espaço, quer como diferença de género. Uma diferença de espaço corresponderá, em princípio, a uma diferença de género e uma diferença de género corresponderá, em princípio, a uma diferença de espaço. Pelas razões apontadas, e como concretizaremos na segunda parte desta dissertação, a feminização do Oriente é, portanto, assumida como uma prática retórica orientalista.

Embora sem o afirmar, Ana Paula Laborinho acaba por reconhecer a existência desta prática, ao reflectir sobre o exotismo da literatura de Pierre Loti, que retomaremos mais adiante em 3.3.3.:

Este esquema elementar [o visitante ama o lugar estrangeiro como o homem ama a mulher], que praticamente tipifica o exotismo de Loti, “*pitoresco de pacotilha*”, como chegou a ser chamado, revela um olhar muito parcial que reduz o país estrangeiro às suas mulheres: o encontro com o país limita-se, assim, a uma relação estritamente individual. A mulher, como o país estrangeiro, deixa-se desejar, conduzir e, depois, abandonar – mas em nenhum momento vemos o mundo através dos seus olhos, visto que a relação é de domínio e nunca de reciprocidade. (Laborinho 2004a: 56-57; ênfase do original; ver também Laborinho 2004b: 12, 1993c: 79)

A autora recupera, na sua exposição, Tzvetan Todorov, para quem exotismo e erotismo se sobrepõem, ao compreender, também ele a partir de Loti, a tendência para combinar espaço e género<sup>133</sup>. Enquanto corporização da diferença espaço-cultural, a mulher simbolizaria o exotismo do país estrangeiro e pareceria assim encerrar os mistérios que o viajante (homem europeu) desejaria desvendar e conhecer.

Na esteira de Todorov, Elizabeth A. Bohls, em *Woman Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*, coloca nos seguintes termos a relação entre Ocidente e Oriente para o século XVIII e princípios do XIX:

<sup>133</sup> “[L]a femme comme le pays étranger (et la femme parce que étrangère, le pays parce que érotisé) se laissent désirer, diriger, quitter; nous ne voyons à aucun moment le monde à travers leurs yeux. La relation est de domination, non de réciprocité. L’autre est désirable parce que féminin; mais si l’autre est un objet, c’est que tel est aussi le destin de la femme. L’homme, lui, jouit de la même supériorité par rapport aux femmes que l’Européen par rapport aux autres peuples” (Todorov 1989: 348).

The Orient is discursively feminized and eroticized; West stands to East in a relation of proto-colonial domination that takes on a seemingly inevitable sexual character. Oriental women carry a disproportionate symbolic burden in this discourse. Doubly other and doubly exotic, they become a synecdoche for the Orient itself. Their supposedly insatiable sexual appetites offer an excuse for the sexualized domination that these travelogues underwrite. (1995: 28)

Bohls faz equivaler a percepção do Oriente como mulher e a sua consequente erotização a uma atitude de protocolonialismo europeu, em particular a relação de domínio, neste caso de índole sexual, e nunca a reciprocidade constatada por Todorov e subscrita por Laborinho. Confirma-se igualmente a circulação de um discurso patriarcal sobre um Oriente que o europeu vislumbra como promessa sexual e, mais concretamente, como *locus eroticus*. A obra tradutória de Sir Richard Francis Burton é exemplar na projecção de um Oriente erótico<sup>134</sup>.

A ligação entre *locus eroticus*, distância espacial e exotismo recorda-nos, entre outras, a carta de Américo Vespúcio (1454-1512) a Lorenzo Pietro di Medici sobre a sua terceira viagem ao Brasil (*Mundus novus*, 1503, impressa em tradução latina em 1504). Nela Vespúcio explora os mesmos motivos que a carta de Pêro Vaz de Caminha, embora sem a objectividade do último (Cortesão 1994: 80), e oferece uma visão paradisíaca do Novo Mundo sobre a qual se constrói o mito da mulher indígena sexualmente disponível e insaciável<sup>135</sup>. Estas imagens quinhentistas ecoam nas metáforas setecentistas e oitocentistas decorrentes do símile “Oriente como mulher” e no léxico a elas associado: sedução, intrusão, penetração, conquista, dominação. Numa carta datada de 23 de Junho de 1905, ao comentar os intentos colonizadores da França em relação ao império marroquino,

<sup>134</sup> Referimo-nos especificamente a *A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments, now Entitled The Book of the Thousand Nights and a Night* (10 volumes, 1885-1888). Sobre a tradução de Burton como tradução erotizada de que ressalta um Oriente habitado por mulheres promíscuas e depravadas, vejam-se Merkle (2010: 115-119) e Kabbani (2008: 89-111).

<sup>135</sup> “When they had the opportunity of copulating with Christians, urged by excessive lust, they defiled and prostituted themselves” (Vespúcio 1916: 7).

Wenceslau de Moraes critica justamente esse léxico: “Sobre aquele império malfadado, a França propunha-se lançar a garra cobiçosa, usando de uma frase eminentemente grotesca e hilariante – a *penetração pacífica*” (VJ 1985: 77; ênfase do original). A politização da metáfora sexual, gravada em expressões como “penetração pacífica”, sugere um acto de imposição e violação territoriais, à semelhança da mulher violada pelo homem, mais forte e dominador, ao mesmo tempo que acentua a violência contida nesse acto.

A permissividade sexual que se associa ao espaço exótico e se transmite por via da disponibilidade feminina situa a mulher exótica num estádio mais primitivo, através do qual se confina o Oriente ao primitivismo exótico (ver Baudet 1965: 48) e se justificaria, em parte, a missão civilizadora e filantrópica de domesticação do selvagem empreendida pelo europeu. Esta permissividade tornar-se-ia tanto mais atractiva ao olhar masculino europeu quanto maiores os constrangimentos impostos pela moral cristã e sobretudo burguesa, que veio, no seu conjunto, banir o culto do corpo e reprimir o sexo como fonte de prazer<sup>136</sup>.

Assim sendo, no final do século XIX, a metáfora do género permitirá, por um lado, denunciar o desejo do viajante ocidental em possuir o território oriental, através do desejo de posse do corpo feminino, e, por outro, acusar a força hegemónica que o europeu pode exercer sobre esse corpo/território. Meyda Yeğenoğlu argumenta que:

[W]hether male or female, the Western subject's desire for its Oriental other is always mediated by a desire to have access to the space of its women, to the body of its women and to the truth of its women. What explains such an obsession with the Orientalist woman is the metonymic association established between the Orient and its women. The Orient, seen as the embodiment of sensuality, is always understood in feminine terms and accordingly its place in Western imagery has been constructed through the simultaneous gesture of racialization and feminization. (1998: 73)

<sup>136</sup> Veja-se sobretudo Foucault 1994.



Tomando como ponto de partida as narrativas que elaboram o tópico orientalista do harém, Yeğenoğlu estrutura a relação entre o viajante europeu e a alteridade oriental com base numa relação triangular entre desejo, corpo feminino e verdade. Sustenta que o desejo ocidental pelo Outro oriental é sempre mediado pelo desejo de acesso ao espaço feminino oriental (Yeğenoğlu 1998: 73). Quanto maior a dificuldade de acesso a esse espaço, mais exótica a mulher oriental e maior a distância e logo a inacessibilidade ao Oriente: “[A]s signifying Oriental woman as mysterious and exotic but also as signifying the Orient as feminine, always veiled, seductive, and dangerous [...] the unique ways in which the unconscious fantasies, dreams, and desires of the western subject structures his relation to the Oriental other” (Yeğenoğlu 1998: 11). A experiência do Oriente transforma-se numa busca do prazer e na experiência de um corpo feminino específico e situacional, a que Bohls se refere como sinédoque e que para nós, tal como o é para Yeğenoğlu, funciona também e simultaneamente como metáfora, metonímia e símbolo do Oriente. Ao listarmos estas figuras da linguagem e ao concentrá-las na mulher oriental é nosso objectivo chamar a atenção para os múltiplos efeitos retóricos que essa mulher possibilita.

Yeğenoğlu procura demonstrar que a construção do discurso colonial, e a constituição do sujeito masculino ocidental daí resultante, teria por base a crença na existência de uma “essência”, no sentido de uma verdade epistemológica que, no âmbito do seu estudo, se acreditava estar dissimulada sob o véu oriental, motivo que retomaremos em 3.3.1. Em momento algum da sua análise a ensaísta define a sua noção de “essência”, mas antes a descreve através de uma linguagem psicanalítica: “[T]o *conceal* not only Oriental woman but also, through her, the very being of the Orient”; “this *hidden* Oriental/feminine *essence* behind the veil as repository of truth” (1998: 48, 49; ênfase nossa). Em nosso entender, esta articulação retórica do Outro oriental como mulher, tornado lugar de inscrição dos

desejos e fantasias<sup>137</sup> da Europa masculina, que a coloca assim numa posição de controlo e autoridade, concretiza a distinção ontológica e epistemológica entre Ocidente e Oriente que, como vimos no Capítulo 1, Edward Said vincula ao discurso orientalista. Nas palavras de Julia V. Douthwaite, que reforçam a nossa afirmação, esta retórica de atribuição de uma essência feminina ao Oriente veio perpetuar “the ontological advantage of the dominant European (male) observer over a passive, silent (feminized) Other” (1992: 76). Concluimos, então, que a feminização discursiva do Oriente impõe uma distinção ontológica entre o espaço sobre o qual se fantasia (Oriente) e o espaço feminino donde o viajante europeu provém e onde se situam os leitores para quem se escreve (Ocidente masculino). A imposição desta consistência feminina para o Oriente manifestar-se-ia por meio de um léxico, de uma imagética, de uma abordagem retórico-estilística assentes no universo semântico do feminino oriental.

A feminização do Oriente pode, portanto, ser reduzida à proposição de que “the woman is the Orient, the Orient is the woman” (Yeğenoğlu 1998: 56), que ecoa, mais uma vez, a fórmula de Todorov, “la femme parce que étrangère, le pays parce que érotisé” (ver supra, nota 133). Lisa Lowe foi dos primeiros estudiosos a verbalizar a visão dicotómica entre Ocidente/homem e Oriente/mulher com base num paralelismo entre geografia e género, a que acresce a retórica da sexualidade que se teria generalizado no século XIX:

The projection of the oriental Other as female is a figuration of 19<sup>th</sup>-century social and political crises in sexual language and rhetoric – the crisis of authority in the instability of monarchy, the crisis of class hierarchy in a bourgeois age, the crises of family, gender, and social structure in an age of rapid industrialization, urbanization, emigration and immigration, and social change. All are figured in the concerns with the centrality and coherence of

<sup>137</sup> Meyda Yeğenoğlu (1998: 2) entende “fantasia” como um conjunto de efeitos discursivos que são constitutivos da identidade do sujeito – quer o sujeito que filtra e projecta o Outro através da sua imaginação e subjectividade, quer o sujeito sobre o qual o europeu se exprime e que se torna, afinal, objecto passivo de contemplação e análise. Subscrevemos e seguimos esta definição abrangente do conceito.

masculine individualism over and against a feminine Other. [...] [S]exuality becomes the privileged field of reference in the 19<sup>th</sup> century; the 18<sup>th</sup> century's cultural Other of the Orient becomes the 19<sup>th</sup> century's sexual Other. (1986: 45)

Por um lado, Lowe justifica a feminização e sexualização do Oriente oitocentista a partir de um conjunto de transformações internas à sociedade europeia, que teriam estado na origem da redefinição da própria estrutura social, política, económica e familiar. Por outro, a sua abordagem teórica insere-se na tradição saidiana, ao assentar numa oposição clara, que analisa para a literatura oitocentista, entre colonizador (Europa) e colonizado (Oriente). Esta retórica da feminização do Oriente resulta, como se vê, na inferiorização deste espaço, que surge sob a égide patriarcal do Ocidente, e oferece-se como uma forma mais subtil, mas não menos eficaz, de representação colonial. Exemplifica, no fundo, uma desigualdade em que o Oriente emerge como o elo mais fraco e o Ocidente, falocêntrico, como o elo mais forte. Seja como for, ao considerarmos, como sugere Lowe, a mulher oriental como incorporação e projecção do ideário masculino europeu, teremos de equacionar esta figura feminina com aquilo a que Michael Cronin chama o convite “to discover, to engage with, the otherness [...] even if there is always the attendant risk of exoticization” e que, no fundo, definiria a alteridade positiva (Cronin 2006: 67).

Quer Lisa Lowe quer Meyda Yeğenoğlu propõem uma orientalização do Oriente que seria indissociável da sua feminização face a uma Europa masculina. Porém, como alerta Graham Huggan (2005: 133) a propósito de Yeğenoğlu, essa indissociabilidade é apresentada em termos exclusivamente heterossexuais. Narrativas homoeróticas como as famosas cartas de Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), com a fruição contemplativa do nu feminino em banhos turcos e noutros ambientes femininos (Yeğenoğlu 1998: 79-94; Nussbaum 1995: 135-162; Lowe 1991: 30-52), pinturas orientalistas como as de Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) ou Margaret Murray Cookesley (1850[?]-1927) (Lewis 2005), ou mesmo aventuras homossexuais como as descritas em *Seven*

*Pillars of Wisdom* (1922) de T. E. Lawrence (1888-1935) (Kabbani 2008: 175-176) ficariam fora do argumento de feminização do Oriente por um Ocidente masculino.

Por exemplo, na sua análise do volume *Turkish Embassy Letters*, de Lady Wortley Montagu – cujas cartas foram compiladas entre 1717 e 1718 e publicadas em 1763 –, Yeğenoğlu não equaciona a possibilidade de um olhar homoerótico nas descrições dos banhos turcos que Montagu frequenta. É categórica a defender uma despersonalização do sujeito observador feminino, que assume, através dessa despersonalização, a posição falocêntrica do olhar masculino (1998: 91) e que, só através da imitação desse olhar, encontraria as condições necessárias para aceder ao discurso supostamente universal do Oriente (1998: 105). Yeğenoğlu transforma, por isso, as orientais que observa numa projecção do desejo masculino e do ideário europeu em torno da sexualidade feminina oriental. O mesmo argumenta Pal-Lapinski (2005: 4), que reflecte sobre o banho turco como espaço erótico em que Montagu se comprazeria na incorporação de um olhar masculino. De acordo com estas ensaístas, a escrita do Oriente enquanto escrita do elemento feminino seria uma estrutura discursiva reconhecidamente orientalista, independente da identidade de género de quem escreve o Oriente.

É esta retórica orientalista da feminização do Oriente que visamos transpor para o sistema português, tendo sempre presente que Portugal manteve relações de soberania administrativa apenas com Macau, mas não com a China nem com o Japão, que em momento algum foram um domínio português institucionalizado como espaço colonial. Sublinhamos que tal condição não torna, porém, impraticável sustentar um discurso de feminização do Oriente, mesmo quando entendido como representação colonial *latu sensu*. Pelo contrário, vem enfatizar o efeito eco dos retratos do feminino oriental enquanto parte de uma rede discursiva e imagética mais ampla sobre o Oriente, tendencialmente eurocêntrica e reveladora de práticas orientalizantes ou coloniais. Por aqui se justifica a

necessidade de explorar o nosso argumento através de estudos de caso que permitam identificar a feminização do Oriente, por um lado, como característica de algumas obras do orientalismo português e, por outro, como estratégia retórica que pode não estar circunscrita ao Oriente colonizado, mas ao Oriente como alteridade europeia em geral.

Resumindo, do final do século XVIII ao princípio do XX, predominam duas teorias sociais: a da selecção natural (reconhece-se a existência de diferentes espécies humanas com base na capacidade de adaptação do homem ao meio ambiente) e a da superioridade racial, que insistia na inferioridade biológica dos que não eram europeus ou cristãos brancos (Nussbaum 1995: 205). Em termos de hierarquia religiosa e geográfica, privilegiavam-se os cristãos europeus; em termos de hierarquia de género e etnicidade, privilegiava-se o homem branco. Com estas teorias da evolução acentuam-se não só as distinções raciais (cada homem ou conjunto de homens situa-se num determinado estado evolutivo ou, pelo contrário, degenerativo), mas também de género. Este discurso que se supunha “científico” contaminou o discurso político e artístico, em que o Ocidente surge acomodado à “razão do (homem) mais forte”. Paralelamente, a mulher serve como uma das componentes privilegiadas nas representações do espectáculo do Oriente, em que o seu corpo se torna palco do desejo, da aventura erótica e da fantasia masculinos, concitando o europeu a conhecer o Oriente à medida que a conhece intimamente. As relações entre Ocidente e Oriente seriam preferencialmente articuladas com base numa retórica da diferenciação sexual e, por conseguinte, de género, que resultaria na objectificação do Oriente como espaço (do) feminino na dependência da autoridade masculina e central europeia.

### **3.2. A fantasmagoria do feminino em *Orientalismo***

Em *Orientalismo*, Edward Said constrói a sua teoria geral do orientalismo a partir de

exemplos abrangentes que conotam o orientalista e o seu discurso como sendo homogeneamente eurocêntricos e masculinos – ou seja, como “uma província exclusivamente masculina”, “um orientalismo masculino estático” (2004a: 243). Enquanto tradição marcadamente androcêntrica, o orientalismo absorveu diversas estereotipias, que Said elencou na sua exposição crítica: desde o “Ocidente é o agente e o Oriente é o elemento que reage de forma passiva” ao “Ocidente é o espectador, o juiz e o júri de cada uma das facetas do comportamento oriental” (2004a: 127). Importa aqui ligar estas estereotipias ao conceito saidiano de “geografia imaginária”, que traduz a espacialização da diferença (Frank 2009: 73). Ora, na espacialização orientalista da diferença cultural, o ensaísta não tem propriamente em conta a categoria “género”, quando a sua análise cruza geografia e imaginação para mostrar como a identidade do Oriente se alicerça no desejo masculino europeu e quando recorre a exemplos que apontam para a centralidade da mulher oriental na criação desse desejo pelo Oriente e que reforçam a dimensão imaginária do orientalismo. É sobre esta presença fantasmagórica do feminino oriental em *Orientalismo* que nos debruçamos nesta secção.

Quando Edward Said (2004a: 24) começa a delinear a história do orientalismo a partir de Ésquilo, afirma que n’*Os Persas* o Oriente deixa de ser uma alteridade distante e ameaçadora para se tornar uma realidade familiar, efeito que resultaria do apelo que se faz à humanidade do leitor através das sofredoras mulheres asiáticas. Sobre as narrativas de viagem oitocentistas, argumenta que durante esse período os viajantes europeus procuravam sobretudo um Oriente erótico e nele a concretização de experiências sexuais que, doutro modo, não conseguiriam obter no Ocidente: “Praticamente nenhum dos escritores europeus que escreveram sobre o Oriente ou para lá viajaram no período após 1800 se eximiu a essa demanda [da experiência sexual]” (Said 2004a: 223). Peter Brooks, por exemplo, subscreve a procura do exótico feminino como pólo agregador das narrativas de

viagem e das representações artísticas do corpo exótico humano, que caracterizou particularmente as tradições romântica e realista: “Any account of the nineteenth-century preoccupation with seeing and narrating the body needs to think about a long tradition of European fascination with the bodies of other cultures – particularly women’s bodies from cultures considered exotic or primitive, which are used to define an alluring or menacing other of Western ‘civilized’ sexuality” (1993: 162). Também Fernando Catroga reconhece o contributo das narrativas de viagem, sobretudo por espaços orientais mais próximos como o Egipto e a Palestina, para “a fixação da imagem sensual e feminina do Oriente, em confronto com a presumida índole masculina e activa do temperamento ocidental” (1999: 201-202).

Said elege as obras de Gérard de Nerval (1808-1855), em particular *Voyage en Orient* (1851), e de Gustave Flaubert (1821-1880)<sup>138</sup>, em particular *Salammbô* (1862), para constatar a associação entre Oriente e escapismo sexual<sup>139</sup> como motivo recorrente, sobretudo na segunda metade do século XIX, no diálogo entre Ocidente e Oriente, pelo qual se simularia a sexualidade feminina do próprio Oriente (Said 2004a: 222-223). Já Mario Praz, em 1977, compreendia como as narrativas de Flaubert e também de Théophile Gautier encenam um ideal simultaneamente exótico e erótico, em que o exotismo funcionaria como projecção de uma necessidade sexual (Praz 1977: 172), antecipando assim a intersecção entre exotismo e erotismo posteriormente elaborada por Todorov (1989: 348).

Das breves considerações de Edward Said sobre as obras desses autores franceses depreende-se que, nas narrativas orientalistas do século XIX, e como vimos na secção

<sup>138</sup> Para um estudo mais aprofundado do Oriente como mulher na obra de Flaubert, veja-se, por exemplo, Lowe (1991: 75-101, 1986: 44-58).

<sup>139</sup> Senão atente-se em afirmações tais como “a associação quase uniforme entre o Oriente e o sexo [...] [foi] um motivo extraordinariamente persistente nas atitudes ocidentais em relação ao Oriente. E, de facto, o motivo é singularmente invariável” (Said 2004a: 220).

anterior, a metáfora do feminino se articulava com o espaço Oriente por duas formas: por um lado, o Oriente como espaço feminino propício ao devaneio e à fantasia – por exce-  
lência sexual – do homem europeu e, por outro, como fonte de conhecimento. Em *Body Work*, Peter Brooks examina um conjunto de narrativas em que o corpo é a chave para alcançar a tríade prazer, conhecimento e poder (1993: xiii), ou seja, o corpo da alteridade seria foco de curiosidade e meio para alcançar o conhecimento do Outro: “[T]he body [...] at once the subject and object of pleasure [...] is always the subject of curiosity, of an ever-renewed project of knowing. [...] In imaginative literature the body has always been an object of fascination, at once the distinct other of the signifying project” (Brooks 1993: 1). A tríade prazer, conhecimento e poder está patente nas narrativas analisadas por Said, em que através da mulher oriental se torna indestrinçável a ligação entre conheci-  
mento e experimentação daquilo que o ensaísta classifica como “grosseria carnal” (Said 2004a: 216). Como sugere Said, conhecer intimamente a alteridade oriental passaria por possuir o seu corpo, o que equivaleria a dominá-lo e, a partir daí, a controlar tanto a alte-  
ridade como o conhecimento que sobre ela se produziria e o próprio conhecimento que ela permitiria ao europeu alcançar sobre o Oriente.

Converte-se assim o Oriente num espaço sexualmente permissivo, que os orienta-  
listas descreveriam através de metáforas adequadas a essa permissividade<sup>140</sup> e pelas quais se oporia uma Europa masculina a um espaço vinculado a atributos femininos –  
“[M]etáforas de profundidade, de secretismo e de promessa sexual [...] como ‘os véus de uma noiva oriental’ ou ‘o inescrutável Oriente’” (Said 2004a: 260). Esta estereotipização demarca o espaço oriental como simbolicamente feminino e fértil, o que convidou diver-

<sup>140</sup> Mencionemos a voracidade sexual da Kuchuk Hanem flaubertiana, sobre a qual afirma Edward Said: “[D]ançarinas que fossem também prostitutas, e Kuchuk Hanem era uma delas: antes de dormir com ela, Flaubert assistiu à sua dança, ‘L’Abeille’. Kuchuk Hanem foi, sem dúvida, o protótipo de várias personagens femininas dos seus romances, com a sensualidade instruída, delicadeza e (segundo Flaubert) negligente vulgaridade” (2004a: 219).



sos artistas a referirem-se-lhe como berço do mistério oriental (Said 2004a: 215) e fonte de erudição/saber: “Nerval vagueia informalmente pelas suas riquezas e pela sua atmosfera cultural (sobretudo feminina), localizando sobretudo no Egipto aquele materno ‘centro, simultaneamente misterioso e acessível’ do qual deriva toda a sabedoria” (Said 2004a: 214).

Em nosso entender, estes exemplos mostram que Edward Said estaria ciente da existência de um discurso mais geral de feminização do Oriente na literatura europeia de final do século XIX e princípios do XX. Conquanto reconheça a centralidade da metáfora e da figura femininas como elementos constitutivos do discurso orientalista, Said não elabora de que modo este corpo, ou a sua metáfora, foi instrumentalizado pelos orientistas. Também não reconhece a existência de uma contiguidade entre o discurso produzido a Ocidente sobre a mulher ocidental e o discurso ocidental sobre o Outro oriental (homem ou mulher). É, aliás, categórico ao excluir este domínio retórico do âmbito do seu estudo, assim justificando a sua ausência na arquitectura reflexiva de *Orientalismo*:

Poderíamos especular por que razão o Oriente parece ainda hoje sugerir não apenas fecundidade, mas promessa (e ameaça) sexual, sensualidade inesgotável, desejo ilimitado, profundas energias generativas; mas isso[,] *infelizmente, não entra no domínio deste meu estudo, apesar da sua frequente aparição*. Ainda assim, temos de reconhecer a sua importância, pois provoca nos orientistas respostas complexas, e algumas vezes até mesmo uma assustadora auto-descoberta [...]. (Said 2004a: 220; ênfase nossa)

Apesar de delimitar o âmbito da sua análise, o autor não foi poupado pela crítica feminista, que o acusa sobretudo de remeter questões de género e de sexualidade para uma sub-área do discurso orientalista ou de negligenciar simplesmente a geografia feminina do Oriente. A recepção feminista da obra saidiana contesta, em particular, o facto de ela não ter em conta a participação feminina na construção da retórica orientalista, através de narrativas escritas por mulheres e/ou dirigidas a um público feminino, criticando o falo-

centrismo latente do ensaio de Said. Como exemplo dessa recepção crítica feminista, trataremos, de seguida, o trabalho de Yeğenoğlu (1998), já aqui referenciado, a partir do qual estabeleceremos diálogos com outros trabalhos de âmbito similar.

*Colonial Fantasies* (1998), de Meyda Yeğenoğlu, surge na sequência do silêncio em torno da articulação entre sexualidade e Oriente. A ensaísta advoga a necessidade não só de articular diferença cultural e género como representações interdependentes (1998: 1), mas também de perceber género e sexo como parte de uma mesma retórica; em resposta a Edward Said, pergunta-se: “If the uniform association between the Orient and sex is such a constitutive trope in Orientalist discourse, how can we regard these as issues belonging to a separate province?” (1998: 25). Yeğenoğlu parte da coincidência histórica entre colonialismo e orientalismo para explorar, por meio de uma abordagem essencialmente psicanalítica, o contributo do inconsciente para a formação da relação colonial.

Neste sentido, e na esteira de Homi Bhabha<sup>141</sup>, a ensaísta manifesta a sua incompreensão face à exclusão por Said da ligação entre orientalismo e inconsciente, sobretudo quando ele afirma haver dois níveis de orientalismo, o latente e o manifesto, sendo o primeiro, em particular, indissociável das manifestações do inconsciente, de que a fantasia e o desejo fazem parte. Como salienta Huggan (2005: 133), Yeğenoğlu considera haver uma falha entre a proposta metodológica de Edward Said e a afirmação de que o Oriente como espaço sexualizado não faz parte do seu âmbito de análise, na medida em que a produção de diferença sexual, com base na fantasia e no desejo sexuais que o Oriente desperta, ocorre ao nível do orientalismo latente; por outras palavras, a ensaísta

<sup>141</sup> Referimo-nos ao texto “The Other Question” (1983) (*Screen* 24 [6]: 18-36), mais tarde inserido em *The Location of Culture* (1994: 66-84). Aqui Bhabha analisa o imperialismo como um discurso ambivalente, cuja ambivalência reside no facto de o colonial ser simultaneamente objecto de desejo (“desire”) e de escárnio (“derision”). Sobre a divisão que Said faz entre orientalismo manifesto e orientalismo latente, Bhabha faz equivaler, *grosso modo*, o primeiro à forma do texto orientalista, histórica e discursivamente determinada, e o segundo a um repositório inconsciente ou imaginário de fantasias (o conteúdo orientalista).

contesta o facto de Said introduzir uma distinção que não concretiza (Yeğenoğlu 1998: 23-24). Yeğenoğlu propõe-se, portanto, analisar como a sexualidade e a imagem da mulher estruturam a relação entre sujeito e alteridade. Baseia-se na premissa de que o Oriente oitocentista é “a *fantasy* built upon sexual difference” (1998: 11; ênfase do original), donde inferimos a respeito da percepção do Oriente como *locus eroticus*, ao qual se atribuiria, por conseguinte, uma “essência” sexual e, mais especificamente, feminina. Essa essência feminina actuaria, então, ao nível do orientalismo latente. É propósito de Yeğenoğlu dar conta da existência de uma contiguidade discursiva entre a representação do Oriente, a configuração do elemento feminino e os discursos colonial e patriarcal. Por um lado, a ensaísta explora as estruturas inconscientes que enformam as fantasias e os desejos do homem europeu, com vista a evidenciar um orientalismo *com* matizes femininos, e, por outro, analisa um orientalismo *de* matriz feminina/feminista, em que as representações do Oriente pela mulher ocidental funcionariam como “suplemento”<sup>142</sup> ao imaginário orientalista, para além de dar ainda visibilidade às vozes femininas procedentes do neocolonialismo como participantes de um discurso feminista colonial (1998: 95-120).

Anteriores à reflexão de Yeğenoğlu são os trabalhos *Europe's Myths of Orient* (1986), de Rana Kabbani, e *Gendering Orientalism* (1996), de Reina Lewis. Ambos procuram dar visibilidade ao contributo feminino para a construção e disseminação do discurso orientalista, reconhecendo a mulher ocidental não só como produtora de cultura, mas também como agente colonial. Se no primeiro essa intenção é mais comedida por procurar ser representativo de vários discursos sobre o Oriente, nele equivalendo-se a

<sup>142</sup> Através do conceito derridiano de “suplemento”, Yeğenoğlu mostra como o testemunho feminino no século XIX, por não ser considerado fidedigno, era relegado para a periferia do discurso orientalista, cujos textos primários ou centrais cabiam a autorias (e autoridades) masculinas. Todavia, segundo a ensaísta, deparando-se com a necessidade de recorrer a um testemunho mais realista e autêntico, como forma de superar e suplementar a impossibilidade de entrar no espaço feminino, o escritor europeu ver-se-ia a dar um voto de confiança ao testemunho feminino, numa época em que o estatuto da mulher como escritora não era reconhecido e em que o acesso à educação e à formação estava reservado a uma minoria de mulheres proveniente das classes mais abastadas.

erotização da relação colonial à feminização do Oriente, no segundo a ensaísta articula Oriente e gênero a partir do gênero do sujeito que escreve o Oriente:

[T]he specificity of the female gaze as part of a critical movement that has undercut the potentially unified, and paradigmatically male, colonial subject outlined in Said's *Orientalism* in 1978. [...] [W]omen did produce imperialist images and [...] an analysis of the production and reception of representations by women will develop an understanding of the interdependence of ideologies of race and gender in the colonial discourse of the period. (Lewis 2005: 3)

Lewis exemplifica a sua crítica citando textos literários e casos concretos do que designa como “orientalismo visual” por artistas mulheres, cujos discursos sobre a alteridade oriental considera menos pejorativos no tratamento da diferença cultural quando contrapostos a discursos masculinos, que privilegiariam diferenças e semelhanças entre a mulher europeia e a mulher oriental. Sustenta, deste modo, a interdependência retórica entre ideologia de raça (branca) e ideologia de gênero (feminino), que desafiaria o colonialismo como discurso exclusivamente patriarcal.

Em “Orientalism Reconsidered”, Edward Said reitera o orientalismo como uma prática eminentemente masculina e patriarcal, mas explicita também, e é esta, a nosso ver, uma das novidades deste ensaio, o Oriente como espaço feminino:

Thus, we can now see that Orientalism is a praxis of the same sort as male gender dominance, or patriarchy, in metropolitan societies: *the Orient was routinely described as feminine, its riches as fertile, its main symbols the sensual woman, the harem and the despotic – but curiously attractive – ruler. Moreover, Orientals, like housewives, were confined to silence and to unlimited enriching production.* Much of this material is manifestly connected to the configurations of sexual, racial and political asymmetry underlying mainstream modern western culture, as illuminated respectively by feminists, by black studies critics and by anti-imperialist activists. (1985: 12; ênfase nossa)

Said reconhece aqui a feminização do Oriente como prática falocêntrica, que constrói o Oriente como espaço que ecoa a fertilidade e a fecundidade próprias da mulher, ao mes-

mo tempo que compara a condição do oriental com a da esposa doméstica, ambos confinados ao silêncio. O ensaísta recorda ainda que perceber o Oriente como mulher é submetê-lo a uma dupla orientalização ou subalternização: primeiro enquanto alteridade da Europa, segundo enquanto mulher em oposição ao homem. Deste ponto de vista, a feminização discursiva do Oriente manifesta a dupla exterioridade do orientalismo, por um lado, como construção ocidental e, por outro, pelo género masculino do olhar que se impõe sobre o Oriente construído como feminino. Em *Culture and Imperialism* (1993), Said estará mais atento à questão do género, reiterando a empresa imperial ou colonial e o discurso nacionalista daí procedente como o resultado de um exercício essencialmente masculino<sup>143</sup> e reconhecendo, além disso, o esforço da crítica feminista no sentido de denunciar outros discursos totalizadores do orientalismo (Said 1994: xxvii).

Em suma, embora em momento algum de *Orientalismo* Edward Said constate, *de facto*, uma feminização do Oriente, o *corpus* de exemplos literários a que recorre acusa uma ligação entre Oriente e género que o autor prefere não explorar como paradigma discursivo, ainda que a sua obra proponha esquemas de reflexão que permitiriam expandir esta relação metafórica e retórica.

### 3.3. Figuras do Oriente

No final do século XIX, na sequência da expansão imperial europeia para Oriente e da moda pelas coisas orientais<sup>144</sup>, intensificam-se os retratos do feminino oriental nas artes europeias em geral, desde a literatura à pintura, ao teatro e à música, à ópera e a outras

<sup>143</sup> Vejam-se afirmações tais como: “*Kim* [by Kipling] will strike every reader [...] [as] an overwhelmingly male novel [...] a masculine world”; “Césaire finds that the continuation of imperialism means that there is some need to think of ‘man’ (the exclusively masculine emphasis is quite striking)”; “although [Ali] Shariati speaks only of ‘man’ and not of ‘woman’” (Said 1994: 165, 338-339, 405).

<sup>144</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

artes performativas e visuais. A mulher oriental tenderá a ser retratada em moldes homogêneos, corporizando uma plêiade de imagens que procuram trazer o Oriente como espaço de sensualidade e erotismo para junto do imaginário do leitor ocidental. Esta imagem do Oriente será recorrente, sobretudo numa época em que a moral conservadora burguesa reprime a sexualidade feminina e as potências ocidentais testemunham a emergência dos movimentos feministas. A reivindicação de um novo papel e estatuto para a mulher, que tanto desagradava às mentalidades masculinas mais conservadoras (de que Wenceslau de Moraes, como veremos no Capítulo 5, é exemplo), fará com que os artistas europeus procurem, muitas vezes, na mulher oriental uma alternativa modelar possível de, através do seu exemplo, reaver a feminilidade, entendida sobretudo como sensualidade, que se considerava ameaçada pelos feminismos europeus. Como salienta Thomas Kim a partir do testemunho do político britânico William Leach, “the Oriental theme was popular in merchandising before World War I in large part because the Orient signified the ‘sensual’ element missing from Western society” (2006: 385).

Na tradição literária ocidental, tem sido comum polarizar os retratos do feminino em torno dos valores bem/mal e positivo/negativo, daí resultando retratos dicotômicos que culminam nos arquétipos da mulher-anjo e da mulher-demónio, os quais se adensam sobretudo a partir do Romantismo e com o Realismo-Naturalismo. Cada um destes arquétipos tem sido continuamente reelaborado na literatura europeia, entre estes tipos extremos de beleza feminina circulando outros híbridos, mais ou menos transgressivos, desde a mulher dócil, virtuosa e submissa à mulher fatal, a que escraviza o homem, até mesmo às cortesãs ou prostitutas. Paula Morão recorda a divisão tradicional entre a mulher casta do lar (boa esposa, mãe e companheira) e a mulher do prazer (que concita o pecado carnal): “[N]a Europa de fim-de-século as mulheres *reais* dividem-se entre as ‘castíssimas esposas [...]’ e as mulheres de prazer, escalonadas entre as *femmes fatales*

mais ou menos sofisticadas (por vezes próximas das prostitutas sagradas) e as ‘imorais’ das ruas, dos teatros, *cabarets* e *maisons closes* que existem para todos os gostos e bolsas” (2001: 13-14; ênfase do original).

Para compor uma imagética do feminino oriental, denotadora de práticas de hospitalidade ou hostilidade culturais e ilustrativa da polarização dos retratos femininos, socorremo-nos de exemplos paradigmáticos da tradição literária europeia de final do século XIX e primeiras décadas do XX, porque é dessa tradição que nos ocupamos. Dividimos, por isso, esta secção em três momentos diferentes: em primeiro lugar, abordaremos o mito de Salomé como paradigma do Oriente sensual, perverso e violento, através do qual articularemos questões atinentes à condição feminina do período em estudo e recordaremos algumas reescritas do mito na literatura portuguesa, bem como outras figuras que incorporam a sensualidade de Salomé, nomeadamente a figura da odalisca; em segundo, transporemos o mito de Salomé para o Extremo Oriente através da figura de Turandot; por fim, exploraremos outros retratos do feminino extremo-oriental em contraste com o feminino perverso protagonizado por Salomé ou Turandot.

### 3.3.1. Salomé

“Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l’extrême Orient [...]”  
(Huysmans 1978: 106)

As primeiras referências ao mito de Salomé<sup>145</sup> encontram-se no Novo Testamento, nomeadamente nos Evangelhos de S. Mateus (14:1-12)<sup>146</sup> e S. Marcos (6:14-28)<sup>147</sup>. Nes-

<sup>145</sup> De acordo com o historiador romano Flávio Josefo, que citamos sobretudo a partir de Morão (2001: 14), Salomé, figura a que dá pouco relevo, é filha de Herodíade, por quem Herodes Antipas, casado com a filha de Aretas, rei de Petra, se apaixona. Repudia, por isso, a mulher para desposar aquela que era esposa de seu irmão, Tetrarca da Galileia. Tomando conhecimento dos seus planos, o rei de Petra entra em guerra com o Tetrarca e sai derrotado. Herodíade acaba por abandonar o marido e casar com Herodes, que mandará, entretanto, encarcerar e executar o profeta João Baptista. Salomé, ainda segundo o historiador, contrai

tes textos, a filha de Herodíade não é em momento algum nomeada, sendo identificada através da perífrase “a filha de Herodíade”.

O mito de Salomé, indissociável da figura de sua mãe Herodíade<sup>148</sup>, conheceu diferentes períodos de revivalismo, sendo o final do século XIX um momento-chave a assinalar. Com efeito, Mireille Dottin-Orsini (1988: 1180) identifica este mito literário como uma criação da segunda metade desse século, que viria a ser coetânea do auge de movimentos estéticos europeus finisseculares, em particular o decadentismo, o parnasianismo e o simbolismo, cujas (anti-)heroínas por excelência seriam justamente Salomé e Herodíade. Óscar Lopes acrescenta que a “coincidência entre a tendência decadente-simbolista e a do gosto pelo exótico do Extremo-Oriente, ou simplesmente por qualquer exotismo geográfico ou histórico mais inédito, é um fenómeno europeu, senão mesmo cosmopolita” (1987: 138). Também Paula Morão, a partir do soneto “Sonho oriental” de Antero de Quental (1842-1891), constata que o “léxico orientalista e heráldico, representado pelos leões e pavões, feras e aves ornamentais, enigmáticas e exóticas como as personagens de que são emblema, [...] povo[a] com abundância os textos e a iconografia do decadentismo e do simbolismo” (2001: 28).

Dottin-Orsini (1988: 1180) realça a importância do poema épico *Atta Troll* (1841), de Heinrich Heine (1797-1856), como fundador da obsessão pela princesa do Oriente bizantino. Próximo do final do século XIX, dos artistas que, inspirados directa ou indi-

---

matrimónio com o filho de Herodes o Grande (Filipe). Tendo este falecido prematuramente, Salomé casa com Aristobulus, filho do irmão de Agripa (também ele Herodes), de quem tem três filhos.

<sup>146</sup> S. Mateus 14:6-9: “Ora, quando Herodes festejou o seu aniversário, a filha de Herodíade dançou perante os convidados e agradou a Herodes [...]. Induzida pela mãe, respondeu: ‘Dá-me, aqui num prato, a cabeça de João Baptista.’ [...] Trouxeram, num prato, a cabeça de João e deram-na à jovem, que a levou à sua mãe”.

<sup>147</sup> S. Marcos 12:22-28: “Tendo entrado e dançado, a filha de Herodíade agradou a Herodes e aos convidados. [...] Ela saiu e perguntou à mãe: ‘Que hei-de pedir?’ A mãe respondeu: ‘A cabeça de João Baptista’. Voltando a entrar apressadamente, fez o seu pedido ao rei, dizendo: ‘Quero que me dê imediatamente, num prato, a cabeça de João Baptista.’ [...] [D]epois, trouxe a cabeça num prato e entregou-a à jovem, que a deu à mãe”.

<sup>148</sup> Também no Evangelho de S. Lucas se encontram referências a Herodíade: “Mas Herodes, o tetrarca, a quem João censurava por causa de Herodíade, mulher de seu irmão, e por todas as más acções que tinha praticado, acrescentou a todas as más acções, mais esta: encerrou João na prisão” (Lu 9:19-20).



rectamente por Heine, se dedicam à reescrita do mito de Salomé, destacamos aqui os testemunhos de Gustave Flaubert, de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) e, em especial, o de Oscar Wilde (1854-1900)<sup>149</sup>. Destacamos estes três artistas porque, como veremos, investem de forma clara num exotismo amoldado a tendências sobretudo decadentistas, fazendo contrastar o fausto orientalizante, que põe em relevo o ambiente de sensualidade que se insinua, com uma violência sanguinária que seria inerente ao Oriente.

Em 1877 dá à estampa o conto “Hérodiades” de Flaubert<sup>150</sup>, que vem comprovar o gosto pelo exótico patente em obras anteriores como *Salammbô* (1862/3)<sup>151</sup> e *La Tentation de Saint Antoine* (cujas três versões datam respectivamente de 1849, 1856 e 1874). Em “Hérodiades”, texto que segue de perto a versão bíblica e a obra historiográfica de Flávio Josefo, a jovem figura virginal de Salomé é manipulada pela mãe Hérodiades (Herodíade) a pedir a cabeça do profeta S. João Baptista, surgindo, neste sentido, como prolongamento de sua mãe e sendo vários os momentos em que ambas se (con)fundem. Este conto interessa-nos sobretudo pela cena perturbadora que se gera por meio do contraste entre o semblante infantil e passivo de Salomé, a sua sensualidade instruída e a crueldade fatal das palavras que profere ao serviço da vingança materna. São essas palavras de ordem que, por um lado, lhe permitem sair do seu mutismo e, por outro, levam Hérodiades a revelar a sua verdadeira natureza, selvagem e brutal.

O romance *À Rebours* (1884), de Huysmans, é tido como exemplo de um fenómeno mais geral que tem lugar na obra ficcional do autor, o da feminização do Oriente: “One additional aspect of Huysmans’ fiction, however, requires comment [...]. This is the

<sup>149</sup> Sobre as diversas reescritas do mito de Salomé, vejam-se os seguintes autores: Brèque (2009); Kabbani (2008: 47, 114-115); Morão (2001); Correia (1998); Dottin-Orsini (1996, 1988); Molins (1995); Wollen (1995); Dijkstra (1986); Meltzer (1984).

<sup>150</sup> Este conto integra a obra *Trois contes* de 1877, de que também fazem parte “Un Cœur simple” e “La Légende de Saint Julien l’hospitalier”. “Hérodiades” é publicado em Abril de 1877 no *Moniteur universel*, a que se segue a publicação em livro.

<sup>151</sup> Vejam-se os estudos de Lowe 1986 e 1991 (nomeadamente o capítulo “Orient as Woman, Orientalism as Sentimentalism: Flaubert” [75-101]).

feminization of the Orient, which in France as in other colonial nations persisted in popular literature for decades” (Hokenson 2004: 97). À *Rebours* representa, de facto, a consagração literária de Salomé, nele se cruzando a figura virginal e sensual da Salomé flaubertiana com a perversa Salomé que os quadros de Gustave Moreau (1826-1898) viriam a imortalizar, nomeadamente *Salomé dansant devant Hérode* e *L'Apparition* (ver Anexo 2), ambos parte da colecção exibida em 1876 no Salão de Paris.

Com efeito, os quadros de Moreau ganham visibilidade através da obra de Huysmans e a eles se seguirão outras sequências pictóricas de femininos perversos orientais, como é o caso de *Helena* (c.1880), *Bathsheba* (c.1885-1886) ou *Cléopatra* (1887). Em *À Rebours*, esses quadros e os seus motivos simbolistas servem de tema catalisador da narrativa. Como se vê pelo Anexo 2, *Salomé dansant devant Hérode* sobressai pelos tons brilhantes e pelos efeitos de luz que, reforçados pela ostentação do cenário, se centram na princesa bizantina, criando dela uma visão próxima do erotismo onírico. Nela está fixo o olhar petrificado, e quase cadavérico, do rei Herodes. Esta figura electrizante funde-se na opulência do ambiente envolvente, segurando na mão direita, erguida, um lírio branco. Símbolo da pureza e do “lunar enigma feminino” (Morão 2001: 21), esta flor funcionaria, na opinião de Des Esseintes, o protagonista da obra de Huysmans (1978: 107), como um símbolo fálico ou alegoria da fecundidade, simbologia esta que contrasta com o cenário de morte retratado na aguarela *L'Apparition*. Nesta fixa-se uma iconografia de Salomé como a sensual caçadora/devoradora de cabeças (Dijkstra 1986: 382), aí se confundindo sensualidade, exotismo e morte/violência.

Os quadros descritos pertencem a Des Esseintes, que é o típico herói decadentista. Exemplo de imoralismo e perversão, ele faz-se rodear do mundo material dos livros e das artes, dos perfumes e das sensações, bem como de objectos decorativos orientais e orientalizantes, como forma de evasão espaço-temporal que, como mencionámos, seria carac-

terística do decadentismo (Pereira 1975: 50-51). É nessa procura de evasão que elege a mulher como forma artística e estética, simbolizada pela figura de Salomé que, como a citação em epígrafe no início desta secção mostra, diviniza ao considerá-la como parte do panteão oriental. Uma breve passagem deste romance funcionará mais tarde como epígrafe a *Cancioneiro chinês*, como veremos no Capítulo 4.

Em 1891, Oscar Wilde dedica-se à escrita da peça *Salomé*, em língua francesa, que só será publicada em forma de livro em 1894, mas em tradução inglesa, por Lord Alfred Douglas (1870-1945). A peça, originalmente dedicada à actriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923) para ser por ela protagonizada, é encenada pela primeira vez em Paris em 1896, no famoso Théâtre de la Comédie-Parisienne, mas foi logo banida e proibida. Também em Londres, por se considerar que atentava contra a decência e a moral, para além de aí vigorar uma lei que proibía representações em palco de personagens bíblicas, o espectáculo não foi autorizado (Fernandes 2011: 26); a peça teria de aguardar até 1931 pela sua primeira representação pública em palcos londrinos.

Para a tradução inglesa da peça, encomendaram-se ilustrações (ver Wilde 2001) ao jovem artista britânico Aubrey Beardsley (1872-1898). Estas vieram agravar o escândalo e a polémica gerados, pelo erotismo visualmente explícito e pela sugestão de sadismo. Não será deslocado constatar, como salienta Correia (1998: 204), que o artista se teria inspirado na arte japonesa para a concepção das imagens, marcadamente andróginas, que lhe conferem um cunho exótico duplo: por um lado, a alusão a uma antiguidade clássica investida de actualidade contemporânea e, por outro, a aplicação de uma técnica de desenho inspirada na arte japonesa da estampa (Wollen 1995: 123), que viria a influenciar a arte ocidental, em particular durante o Impressionismo<sup>152</sup>. Tal como Beardsley, também

<sup>152</sup> Sobre este estilo, que em inglês ficaria conhecido sobretudo como estilo *Japanesque*, veja-se por exemplo: Karin Breuer. 2010. *Japanesque: The Japanese Print in the Era of Impressionism*. Munique e Londres: Prestel. A influência oriental nas *avant gardes* ocidentais, sobretudo no que toca às artes visuais, bem

Moreau e Huysmans foram reconhecidos japonistas, ilustrando como a estética japonesa foi absorvida de forma quase imperceptível pelo decadentismo (Hokenson 2004: 97). Embora as imagens de Beardsley não sejam nosso objecto de estudo, não podemos deixar de assinalar alguns elementos do *décor* orientalista, nomeadamente a cabeleira feita de plumas de pavão no primeiro desenho de apresentação de Salomé e noutros (Wilde 2001: 13, 53, 81, 95). Pierre Guichard (2006: 69-72), por exemplo, destaca o adorno com plumas (a arte plumária ou *plumasserie*) como uma produção artística não-ocidental, que começa a ser relatada aquando da descoberta das Américas. Esta curiosidade, associada aos povos primitivos e em voga no século XIX, adequa-se à natureza selvagem de Salomé<sup>153</sup>, que desenvolveremos adiante em articulação com a sua perversidade.

Apesar de Wilde não ter chegado a ver a sua obra representada, esta foi bem acolhida pelo público alemão. Basta mencionar que, no início de 1903, Richard Strauss (1864-1949) assiste em Berlim à encenação da peça por Max Reinhardt (1873-1943), baseada na tradução alemã do texto por Hedwig Lachmann (1865-1918)<sup>154</sup>, e em 1905 termina a partitura daquela que será a sua primeira ópera de grande sucesso, também ela baseada no texto de Wilde, a qual permitirá a Salomé tornar-se uma presença constante nos repertórios de teatro europeu (Praz 1977: 260). A massificação e comercialização da imagem de Salomé concorrerão, entretanto, para exaurir este mito, sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial: “La figure de Salomé est alors si connue qu’elle se banalise: en peinture, n’importe quelle femme nue couverte de bijoux est baptisée ‘Salomé’; dans

---

como a “notável subida do interesse ocidental pelas formas de espiritualidade derivadas do Oriente” são identificadas por Eric J. Hobsbawm como parte do “lado mais positivo neste exotismo” (1990b: 108).

<sup>153</sup> Paula Morão descreve as vestes de Salomé em *L’Apparition* de Gustave Moreau como a cauda de um pavão real, identificando a cauda em leque ou as penas do pavão como elementos decorativos simbolistas e equiparando o efeito circular que remata cada pena a uma “espécie de olho negro”, que permite um “efeito de desmultiplicação especular do olhar” (2001: 22 n. 12).

<sup>154</sup> O êxito da peça foi estrondoso: “Em 1903-1904 *Salomé* foi representada cento e onze vezes e entre 1900 e 1934 a obra literária do autor foi objecto de duzentas e cinquenta publicações” (Cruz 1993: 25).

les textes ou sur la scène, toute danseuse ou femme perverse est plus ou moins une Salomé” (Dottin-Orsini 1988: 1183).

Salomé afirma-se no texto de Wilde como a *femme fatale* do quadro de Gustave Moreau, nela se fundindo prazer e poder, que procedem da subjugação do desejo e da vontade masculinos (Herodes) à beleza e sensualidade femininas. A Salomé wildiana é, ao contrário da de Flaubert, uma figura individualizada conscientemente perversa, ao emanar um intenso erotismo de que se serve para manipular o homem. O seu comportamento evolui da mera curiosidade da descoberta de um prisioneiro para o desejo e a loucura, que se agrava quanto maior é a rejeição de Salomé pelo profeta Iokanaan. Esta rejeição é tanto mais violenta quanto mais insistentes e irrefreáveis são as suas exigências; o profeta torna-se objecto de obsessão, conduzindo Salomé a um estado muito próximo da insanidade. A mulher rejeitada ver-se-á vingada na morte do objecto desejado através da sua decapitação, dimensão esta simbolicamente ilustrativa da castração masculina. A rapidez da execução de Iokanaan, ainda que protelada pelas hesitações de Herodes, o modo como é executado e o desmembramento do corpo santo do profeta sugerem a violência que reinaria no Oriente. Uma violência que se exerce contra o sagrado, contra uma figura que parece impor a ordem. Com a cabeça do profeta servida numa salva de prata, gesto que pode ser lido como a remoção da parte para representar o todo daquele corpo masculino (Meltzer 1984: 327), Salomé consegue finalmente saciar o seu desejo e deleitar-se nos lábios de Iokanaan. A profanação do sagrado através deste beijo necrófilo, com ecos de vampirismo, confere assim uma dimensão duplamente violenta à natureza feminina e oriental de Salomé.

Insinuante e vil, Salomé personifica o mal e através dela generaliza-se o estereótipo da mulher como causadora de todo o mal: “Foi pela mulher que o mal entrou no mundo”

(Wilde 2011: 52). A sua configuração física, fria e pálida como a própria morte<sup>155</sup>, adequa-se à sua configuração moral e psíquica. A alvura de Salomé está, no entanto, também ligada a um estado de pureza, que a prata<sup>156</sup> e a lua, metonímia de Salomé, podem de igual modo simbolizar. A lua, anunciadora de maus augúrios, antecipa por diversas vezes a corrupção dessa figura que se apresenta como virginal. Podemos resumir essa corrupção à seguinte acusação: “Trataste-me como uma cortesã, como uma prostituta; a mim, Salomé [...], Iokanaan, foste o único homem que amei. Todos os outros homens metem-me nojo. [...] Eu era uma virgem, e desfloraste-me. Eu era casta, e encheste-me as veias de fogo” (Wilde 2011: 88-89). Será essa corrupção, ou desfloração simbólica, que estará na origem da vingança de Salomé.

Mediante o exposto, a obra de Wilde propõe, a nosso ver, uma leitura orientalizada de Salomé, na medida em que ela preconiza um Oriente sadomasoquista que oscila entre o êxtase do prazer e o da dor e procura satisfazer, através de Iokanaan, o desejo que a corrói: trata-se do “tema do monstro-fêmea<sup>157</sup>, da mulher que atrai e devora o macho tal aranha ou louva-a-deus” (Brèque 2009: 67). Esta figura feminina torna-se, assim, simultaneamente agente e objecto de corrupção, corrompendo e sendo ela própria corrompida. Na narrativa de Flaubert, Salomé é corrompida pela mãe e, por sua vez, corrompe Herodes, instigando-o a sentenciar João Baptista à morte. No texto de Wilde, a virgem pervers-

<sup>155</sup> Por exemplo: “Como a princesa está pálida! Nunca a vi tão pálida. Parece os reflexos de uma rosa branca num espelho de prata”, “[p]arece uma flor de prata”, “[t]em ar de muito doente [...]”. Nunca a vi tão pálida”, os “teus pequenos pés serão como pombas brancas. Vão parecer pequenas flores brancas a dançar numa árvore. [...] No chão há sangue” (Wilde 2011: 39, 43, 60, 76-77).

<sup>156</sup> De acordo com o *Dicionário dos símbolos*, “a prata está relacionada com a Lua. Pertence ao esquema ou à cadeia simbólicos Lua-água-princípio feminino. Tradicionalmente, com efeito, por oposição ao ouro, que é o princípio activo, masculino, solar, diurno, ígneo, a prata é o princípio passivo, feminino, lunar, aquoso, frio. [...] Mas a prata, no plano da ética, simboliza também o objecto de todas as cobiças e as desgraças que estas provocam, assim como o aviltamento da consciência: é o seu aspecto negativo, a perversão do seu valor” (Chevalier e Gheerbrant 1994: 541).

<sup>157</sup> O estudo de Nussbaum mostra que a monstruosidade feminina foi comercializada no século XVIII como uma feira de variedades exóticas. Esta deformidade ficaria associada não apenas a uma geografia extra-europeia, mas sobretudo a um grupo racial desconhecido e ao género feminino: “Deformity is often linked with race as well as femininity, since the category of the monstrous in the eighteenth century loosely refers to the many varieties of unfamiliar beings” (1995: 156-157).

sa, sentindo-se conspurcada por Iokanaan, corrompe, ao exigir a morte do profeta, e é punida com a sua própria execução. Não deixa de ser significativo que a ordem da execução de Salomé seja determinada pelo Tetrarca, que cederia inicialmente à sua exigência: tal evento sugere a reposição da ordem e a punição da imoralidade feminina. Paradoxalmente, o gesto do Tetrarca parece-nos ecoar a própria missão de Iokanaan, a mesma que acabaria por lhe valer a morte: “Abolirei assim os crimes que há na terra, e todas as mulheres aprenderão a não imitar as suas abominações” (Wilde 2011: 68).

A dança dos sete véus, que leva o Tetrarca a ceder, é a dança da sedução e do desejo, que se tornaria uma obsessão finissecular. Através dela assiste-se à exposição pública do corpo feminino ao olhar masculino<sup>158</sup>; através dela anula-se a própria capacidade de o homem raciocinar por induzi-lo a um estado de hipnose ou letargia (Molins 1995: 112). Esta dança ecoa quase um ritual orgiástico de preparação para o acasalamento ou, pelo contrário, um rito tribal, prenunciador do sacrifício humano. Salomé e a sua dança, simultaneamente sensual e macabra pelo intento que lhe subjaz, servem, no geral, como metonímia de um Oriente sensual mas calculista e pérfido. A nosso ver, a ênfase nesta dança encantatória tem de ser enquadrada no ambiente de exotismo de fim-de-século inaugurador de um orientalismo erótico, ou seja, a fórmula exotismo/erotismo enunciada por Todorov (1989: 348). Tem também, parece-nos, de ser contextualizada no âmbito da crise dos valores femininos e da feminilidade trazida pela modernidade. Salomé acaba por ser uma figura inauguradora da própria modernidade, no sentido em que, segundo Wollen, veio desafiar ideias preestabelecidas sobre a diferença sexual e os papéis sociais: “[T]he Salome cult played a crucial part in the formation of modernity, as an emancipatory force and as a challenge to nineteenth century assumptions about the proper roles of

<sup>158</sup> O olhar masculino que se torna cativo de Salomé é justamente representado em Beardsley através da sugestiva imagem da medusa.

the sexes” (1995: 128). O ensaísta considera que a preocupação com esta figura foi concomitante com a fundação da psicanálise, através de Freud, que veio interligar feminilidade, sexualidade, patologia e degenerescência (Wollen 1995: 120), mas também com os primeiros movimentos sufragistas, que procuraram advogar a Nova Mulher.

À luz do exposto, Salomé, que se move pelo impulso e instinto sexuais, torna-se uma figura não apenas libertadora e emanadora do *Eros*, que perturba o divino representado por Iokanaan, mas sobretudo símbolo da liberdade de expressão da mulher, que discurso masculino algum conseguiria demover (Correia 1998: 209). Sobre esta figura que compreende o poder do seu corpo, através do qual procura satisfazer os seus caprichos, informa ainda Orlanda Correia:

[I]t reveals a woman – Salome – who is fully aware of her sexuality, and uses her body to obtain the object of her desire: a woman who is neither the Victorian “angel of the house” nor “the fallen woman”; a woman who announces the emergence of the “New Woman”, ready to fight for what she believes is her right. (1998: 210)

A Salomé wildiana protagonizaria, então, a emergência da Nova Mulher do século XX, através da qual os artistas europeus se libertaram de um academismo e de uma moral burguesa, que condenava o excesso, a vaidade e a ostentação<sup>159</sup>, atributos que Salomé concentra.

As reescritas aqui abordadas da figura de Salomé integram assim uma série de cli-chés a respeito da mulher oriental, mas também ansiedades em torno da mulher em geral.

<sup>159</sup> O conceito de “Nova Mulher” surge sobretudo em reacção ao ideal de mulher vitoriana e na sequência de um intenso debate sobre a questão do género e a condição feminina, que veio redefinir os valores familiares e a própria noção de família. Nas narrativas de viagem britânicas, marcadas por um registo predominantemente patriarcal, a mulher oriental, cujo símbolo máximo é Salomé, acabaria por surgir como alternativa à moral rígida e conservadora da burguesia vitoriana, como também demonstra Rana Kabbani: “The Orient for Burton was chiefly an illicit space and its women convenient chattels who offered sexual gratification denied in the Victorian home for its unseemliness. [...] Oriental women were thus doubly demeaned (as women, and as ‘Orientals’) whilst being curiously sublimated. They offered a prototype of the sexual in a repressive age, and were coveted as the permissible expression of a taboo topic. [...] Victorian travel writing remains an intrinsic part of patriarchal discourse, for it fed on and ultimately served the hierarchies of power” (2008: 26-27).



Desses clichés e ansiedades sobressai, a nosso ver, a histeria. Em *À Rebours*, Salomé personifica a figura da histeria: “[E]lle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l’indestructible Luxure, la déesse de l’immortelle Hystérie, la Beauté maudite, [...] la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant” (Huysmans 1978: 106). Na peça de Wilde é explícita a apresentação de Salomé como histérica através da metonímia e da metáfora lunares: “Parece [a lua] uma mulher histérica, uma mulher histérica por todo o lado à procura de amantes. Além disso, está nua. [...] Tropeça nas nuvens como uma mulher embriagada... [...] Parece uma mulher histérica, não parece?” (Wilde 2011: 57).

A descrição da mulher como histérica torna-se recorrente no século XIX, sobretudo nos romances finisseculares. Asti Hustvedt, na introdução a *The Decadent Reader*, designa a histeria como a “maladie du siècle” e adverte para a coincidência histórica entre a emergência do decadentismo (influenciado pelas ideias da degenerescência em direcção à qual a humanidade se encaminharia) e o auge das teorias médicas (1998: 15-16)<sup>160</sup>. Mostra como a mulher foi a cobaia privilegiada dessas teorias finisseculares, a ela se associando os comportamentos mais degenerativos, desviantes e decadentes (Hustvedt 1998: 18). A histeria era considerada uma patologia da psique e do corpo femininos<sup>161</sup> (Foucault refere-se à “histerização do corpo da mulher” [1994: 107]), articulando-se através dela comportamento sexual e doença mental. Ser-se mulher era tido, no final do século XIX, como uma condição patológica e acusa-se o aparelho reprodutor de estar na origem da degenerescência comportamental e moral da mulher (Hustvedt 1998: 18).

<sup>160</sup> No século XIX proliferam inúmeros estudos médicos sobre a histeria. Vale a pena mencionar, entre outros, *Traité de l’hystérie* (1847), de J. L. Brachet, *L’Hystérie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (étude historique et bibliographique)* (1897), de Mme G. Abricossouff, e *L’Hystérie et son traitement* (1901), de Paul Sollier.

<sup>161</sup> O termo “histérico” provém do latim *hystericus* e do grego *husterikos*, que por sua vez deriva de *hustera*, que significa “útero”. Jean-Martin Charcot (1825-1893) foi pioneiro nos seus estudos etiológicos sobre a histeria no século XIX, estudos em que associa a manifestação de um conjunto de sintomas físicos a um determinado estado de doença mental. Os seus principais trabalhos incluem *Leçons sur les maladies du système nerveux* (5 vols., 1872-1883) e *Iconographie de la Salpêtrière* (1876-1880).

Os ataques de histeria manifestar-se-iam nas mulheres por meio de estados físicos ou neurológicos exacerbados, ao ponto de qualquer comportamento seu socialmente desajustado ou mais excessivo poder ser rotulado de histérico – “Puberty, pregnancy or menopause, the loss of virginity, celibacy or promiscuity, were all blamed for abnormal, insane, or criminal acts” (Hustvedt 1998: 18). A esta patologia subjazia a ideia de uma sexualidade insatisfeita, que resultaria numa tendência para a depravação (por exemplo, através do adultério), tendência essa que se supunha ser natural no sexo feminino, e para um erotismo quase mórbido (por exemplo, através da ninfomania ou do erotismo necrófilo), como bem exemplifica a Salomé wildiana. Salomé dá, pois, corpo à natureza humana mais animalesca e primária, exemplificando a “bela selvagem” a partir da qual se viria a associar exotismo, erotismo e doença mental (Schon 2003: 13).

O contributo de Sigmund Freud (1856-1939), em particular com *Studies on Hysteria* (1893-1895), deve também ser assinalado para o entendimento da histeria como condição clínica. O seu trabalho foi, de um modo geral, pouco favorável à figura da mulher, argumentando que a neurose, enquanto “modern nervous illness” (1995a: 181-204), que na sua opinião seria despoletada sobretudo por factores de ordem sexual, seria intrinsecamente feminina<sup>162</sup>. A Salomé wildiana serve bem a tese de Freud, personificando ademais o que ele descreve como um impulso sexual excessivo (Freud [1976]: 67) e cuja perversidade procederia de uma fixação infantil (Freud 1995a: 189), neste caso pela figura de Iokanaan, através da qual Salomé procuraria saciar-se. Nesta perspectiva, Salomé inscreve-se no final do século XIX como exemplo obsessivo de puerilidade feminina (Dottin-Orsini 1996: 61), mas uma puerilidade conducente ao capricho e a acções violentas. Este discurso europeu finissecular sobre a mulher é importante para compreender o

<sup>162</sup> Michel Foucault mostra em *História da sexualidade* como a partir dos séculos XVIII e XIX se intensificam os discursos sobre o sexo, assinalando o contributo decisivo da medicina, “por intermédio das ‘doenças de nervos’”, e da psiquiatria, “quando anexa, como seu domínio próprio, o conjunto das perversões sexuais” (1994: 34).

posicionamento de Wenceslau de Moraes em relação à mulher ocidental, que desenvolveremos no Capítulo 5.

Os pés de Salomé são também um importante símbolo desta figura ao longo das suas diferentes reescritas. São os pés que dão movimento ao seu corpo que, através da dança, exerce um efeito hipnótico sobre os demais espectadores. Ao mesmo tempo que seduzem, esses pés são também demoníacos<sup>163</sup> pelas consequências da dança que protagonizam. Parece-nos congruente identificar o motivo do pé, verbalizado por uma voz masculina nos vários textos aqui analisados, como fetiche.

Procedendo do âmbito da psicanálise, o fetichismo foi primeiramente analisado por Freud (“Fetischismus”, 1927/8), que o identificou como o resultado da constatação da diferença sexual. A constatação desta diferença seria feita pela criança do sexo masculino, quando compreende que o corpo feminino é diferente do seu. Da constatação da ausência no corpo feminino do falo masculino, a criança (masculina) apropriar-se-ia de um qualquer objecto, que se tornará o “objecto-fetiche”, para através dele colmatar e negar a diferença (anatômica) feminina. A necessidade de anular essa diferença adviria do medo (inconsciente) da castração que a percepção dessa diferença impõe. Dito doutro modo, a única forma de dissipar a ameaça da castração seria através do preenchimento desse vazio no corpo feminino por meio de uma representação simbólica, da criação de uma presença, na verdade, fantasmática. Freud identifica o pé como um dos fetiches preferidos, na medida em que convidaria a um movimento ascendente do olhar masculino em direcção ao falo/genital feminino: “Thus the foot or shoe owes its preference as a fetish – or a part of it – to the circumstance that the inquisitive boy peered at the woman’s geni-

<sup>163</sup> Na Idade Média, o pé demoníaco foi muitas vezes representado pela cabra. Exemplo disso é a tradição medieval do pé-de-cabra recuperada por Alexandre Herculano (1810-1877) no conto “A Dama pé-de-cabra”, publicado no tomo segundo de *Lendas e narrativas* em 1851. Herculano reescreve uma narrativa oral do século XI, na altura do domínio árabe, pela qual reforça a ligação da mulher e do domínio feminino ao demónio. O primeiro sinal que alerta para a índole satânica da mulher são precisamente “os pés forçados como os de cabra” (Herculano 1986: 24).

tals from below, from her legs up” (1995b: 155). Há, como se vê, uma indissociabilidade entre fetichismo e falocentrismo. Na segunda parte desta dissertação, retomaremos o fetiche em articulação com o *corpus* a ser analisado.

Na peça de Wilde, as figuras masculinas que fetichizam os pés da princesa Salomé – o jovem sírio (Narrabote) e Herodes – provêm de estratos sociais diferentes, o que, para nós, não deixa de ser significativo. A distância social entre o soldado e a princesa e a inacessibilidade do rei a Salomé, porque casado com a sua mãe, acentuam a impossibilidade de união com qualquer uma destas figuras. Quanto maior a inacessibilidade, mais intensa a fetichização da mulher. O suicídio seria o único desfecho possível, como a morte do jovem sírio mostra. Iokanaan, pelo contrário, ao desafiar a autoridade de Salomé, simbolizaria a superação do medo da castração, que acabará por ser, paradoxalmente, o seu fim último através da sua decapitação.

No conjunto, o texto wildiano reproduz uma visão não apenas erotizada mas também sugestivamente sadomasoquista do Oriente. Patricia Molins sublinha que “[t]he subject opens the way to an eroticized and sado-masochistic vision of the East, with its despots and odalisques, that East on which we continue to project, even today, the desires and sexual and political fears of the West” (1995: 99). Neste sentido, Brèque não hesita em classificar o Oriente como palco preferencial da perturbação erótica: “[U]m espaço tão importante às perturbações eróticas de todo o género e, em primeiro lugar, ao sadismo: nos seres que procuram sensações aguçadas, cujos nervos estão doentes, a crueldade no amor ou as transgressões à norma servem de estimulante à languidez do instinto” (2009: 67). Já Edward Said salientara que o discurso orientalista veio propiciar a associação entre espaço (Oriente) e mulher fatal, associação esta que Praz (1977: 239-240) afirma ter-se cristalizado em torno da figura arquetípica de Salomé pelas suas práticas carnavais e sadomasoquistas: “[O] cultivo dos gostos sadomasoquistas [...] e um fascínio pelo

macabro, pela noção de Mulher Fatal, pelo segredo e pelo ocultismo [...], figuras femininas como Cleópatra, Salomé e Ísis têm um significado especial [...], valorizam e encarecem de modo especial os tipos femininos deste género lendário” (Said 2004a: 211).

Das três reescritas analisadas do mito de Salomé, importa realçar, à luz do que ficou dito, a tendência para se entrecruzarem, na figura de Salomé, dois motivos recorrentemente associados, enquanto estereótipos, ao Oriente e à literatura orientalista oitocentista, os quais, aliás, Rana Kabbani constata em *Europe's Myths of Orient*: por um lado, o Oriente como espaço erótico, palco de fantasia, sensualidade e pecado, ou seja, o Oriente como eterno feminino, local do *Eros* através da beleza feminina que o habita; por outro, o Oriente perverso como espaço de violência (Kabbani 2008: 24) – por vezes até de violência no combate à violência para o restabelecimento da ordem –, marcado por uma pulsão ou instinto tanático decorrente de um comportamento agressivo, tendencialmente déspota e prepotente. Quer isto sugerir que Salomé convida à associação tópica mulher/Oriente/violência ou, se quisermos, sensualidade/Oriente/crueldade.

A literatura portuguesa não foi indiferente ao motivo de Salomé, como mostra o estudo de Paula Morão (2001). Dos autores antologados por esta ensaísta consta António Feijó que, como aprofundaremos no Capítulo 4, cultivava uma vasta tipologia de retratos femininos. Morão inclui na secção antológica do seu estudo os poemas “Lady D. Juan” e “Domina” (*Ilha dos amores*, 1897) e “Walkyria” (*Novas bailatas*, 1926). A estes podemos acrescentar outros poemas, como o soneto “Tenebrosa” (*Ilha dos amores*, 1897 – PC 2004: 259-260), situado numa ambiência clássica habitada por Electra e Orestes, ou “Biblica” (*Bailatas*, 1907 – PC 2004: 285-286), centrado na figura de Judite<sup>164</sup>.

<sup>164</sup> Judite ficaria conhecida como uma mulher determinada e guerreira que, após seduzir o general assírio Holofernes, põe fim a um período de atrocidade e guerra contra o povo de Israel e reestabelece a ordem ao decapitar o general (Jdt 8-16).

O poema “Bárbaro”, datado de Outubro de 1914, de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), é também digno de nota para ilustrar a articulação orientalista entre mulher, Oriente e violência. O poema funciona como testemunho pessoal e emotivo de Herodes, traduzindo a percepção daquele que olhou de mais e cujos “olhos de insónia e maldição” ([s.d.]: 28) vislumbra Salomé dançando, mas num momento que se compreende ser ulterior à execução de João Baptista. Sentado no seu trono adornado de luxo e riqueza, a visão de Salomé deixa-lhe a “carne a arder”, “em febre e em garras de leão”, a “carne soa a bronzes de prisão” e explode o “delírio – e sufoco, esbracejo...”, todo este crescendo emotivo culminando no suspiro de que “[t]udo é loucura” ([s.d.]: 28-29). A própria apresentação desta Salomé como selvagem denota a sua natureza demoníaca e vampírica, incarnando a loucura desenhada por Beardsley: “Sangue te escorre já da bôca profanada.../Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada –/Densos sabbats de cio teus frenesis vermelhos...//[...] às serpentes domas/Dando-lhes a trincar teu sexo nu, aberto.../As tranças desprendeste... O teu cabelo, incerto,/Inflama agora um halo a crispações e aromas...” ([s.d.]: 28). Ao contrário do que acontece na peça de Wilde em que Herodes manda executar Salomé, neste poema é o próprio Herodes que a executa: “Traço o manto e, num salto, [...]Caio sôbre a maldita... Apunhá-lo-a em estertor...” ([s.d.]: 29). Por um lado, o poema destaca a natureza oriental da “Salomé asiática”<sup>165</sup> ([s.d.]: 28); por outro, centra-se na figura do “bárbaro”, que Kapor (2007: 261) identifica como uma referência temática recorrente na literatura exótica do século XIX. A figura do “bárbaro” veio concentrar várias estereotípias associadas ao Oriente, desde o delírio asfixiante à irracionalidade, à crueldade e ao inumano. Estes motivos culminam num Oriente sanguinário e primitivo e, logo, na suposta barbárie asiática que, como veremos, também Turandot protagoniza.

<sup>165</sup> Bram Dijkstra argumenta a tendência dos artistas finisseculares que se apropriaram do mito de Salomé para sublinhar as suas raízes orientais, nomeadamente judias, a fim de reforçar a ligação entre género, geografia, raça e degenerescência (Dijkstra 1986: 386, 401).

Na mitologia clássica, além de Salomé, são vários os desdobramentos deste feminino perverso através de figuras como Vénus, a Esfinge, Helena, Cleópatra, Messalina, Dido. No Antigo Testamento, para além de Eva, são de assinalar Judite, Dalila ou a Sulamita, enquanto no Novo Testamento se destacam Maria e Maria Madalena. Morão assinala como elo de união entre estas figuras o motivo da “morte violenta, com sangue, luta, mutilação do corpo, castração ou petrificação do Outro masculino” (2001: 16). Comum a este motivo, acrescentamos aquele que nos parece ser absolutamente central – o cronótopo do Oriente, em relação ao qual o motivo da morte violenta se tornaria um lugar-comum. Conforme procurámos mostrar nesta secção, o Oriente como espaço feminino possibilitou à imaginação europeia articular erotismo e violência.

Para além de Salomé, outras mulheres orientais integram, de forma mais ou menos constante, o repertório literário e a iconografia europeus sobre o Oriente enquanto alegorias da topografia oriental, como é exemplo a figura da odalisca<sup>166</sup>. É de notar que, enquanto arquétipo do erotismo oriental (Kabbani 2008: 134), esta figura incorpora a sensualidade e a sugestão onírica de Salomé, mas sem a sua nobreza, autonomia ou intuito final. De acordo com o estudo de Pal-Lapinski (2005: 17-23), a odalisca seria frequentemente apropriada por um ideário viril que, através dela, faria ecoar o mito de Salomé ou criticaria, por comparação, o estilo de vida da cortesã ocidental, denunciando nesse sentido a imoralidade do Oriente que simbolizaria a própria imoralidade do Ocidente. Nos retratos europeus da odalisca predominam as representações do nu e da intimidade femininos, pautadas por um forte erotismo e por visíveis manifestações de deleite feminino<sup>167</sup>, de uma mulher que seduz e se oferece não apenas ao olhar do artista, mas ao

<sup>166</sup> Para um estudo mais aturado da representação visual da figura da odalisca e também da versão masculina desta figura oriental, veja-se Pal-Lapinski (2005: 4-34).

<sup>167</sup> Não podemos deixar de mencionar, ainda que sucintamente, os trabalhos de artistas franceses e anglo-saxónicos que marcaram o apogeu da pintura orientalista entre os anos 1860 e 1870. Esses trabalhos privilegiaram como cenários o harém e os banhos femininos (de Groot 1989: 112), cenários em que o voyeur-

homem branco em geral, ao mesmo tempo que consegue ser indiferente a esse olhar masculino alheio (Pal-Lapinski 2005: 25).

Por exemplo, em *O Egipto – notas de viagem*, Eça de Queirós alude ao carácter efabulador de espaços femininos como o harém e o serralho, cujo culto Reina Lewis (2005: 111), entre outros, argumenta ter sido central a muitas das fantasias que estruturaram o discurso orientalista: “O harém! O serralho! Lembram-nos então as velhas histórias poéticas, tristes ou cruéis, que outrora nos encantavam: odaliscas, sultanas, *validés*, huris, mulheres do harém, toda a atracção das coisas ignoradas” (2001b: 103). Também o conto “A Odalisca” (1887), por António Rigaud Nogueira, descreve um palácio do harém, localizado em Istambul, quase como um espaço-museu pela colecção diversificada de tipos femininos que aí se ofereceriam à contemplação masculina: “Havia n’aquelle grupo encantador de mulheres bonitas uma collecção de todos os gostos, de tudo o que a natureza se tem caprichado em apresentar como modelo de plastica e beleza. Desde a circassiana correcta, irreprehensivel, até ao typo ardente e fegoso da mulher da Arabia, passando do loiro purissimo ao mais negro azeviche, havia como que uma cadeia de tudo o que o nosso espirito póde idealisar de bello e delicado” (1887: 60). Habitados quase sempre por odaliscas, os espaços femininos enumerados, desde o harém aos banhos turcos, ajudaram à construção de feminotopias<sup>168</sup>.

Estes espaços de prazer feminino autónomo, inacessíveis ao homem europeu e localizados a Oriente, apelaram à especulação masculina e convidaram o observador

---

rismo ressuma como tentativa de penetrar o mistério do Oriente proibido (Kabbani 2008: 137). Destacamos, entre outros, a obra de Eugène Delacroix (por exemplo, “Femmes d’Alger dans leur appartement”, 1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) (por exemplo, “Grande odalisque”, 1814; “Le Bain turc”, 1862 – este último terá sido inspirado nas descrições epistolares de Lady Montagu [Lowe 1991: 46 n. 11]), de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) (por exemplo, “Bain turc ou bain maure”, 1872; “Vente d’une esclave vers”, 1884; “Femme nue”, c. 1889) e Adolphe Weisz (1838-1900) (por exemplo, “L’Odalisque”, 1862).

<sup>168</sup> O termo “feminotopia” foi fixado por Mary Louise Pratt (2008: 163) como designação de um espaço idealizado de liberdade do corpo feminino, um verdadeiro gineceu em que as mulheres subsistiriam sem o homem e se comprazeriam nessa liberdade.



européu a esteticizá-los com base em testemunhos femininos e/ou na sua imaginação transfiguradora. Atentemos, de novo, no exemplo queirosiano:

Que formas, que diálogos, que atitudes, que imagens têm ali o Amor? Como se passam, ali dentro daquelas salas douradas, alcatifadas, perfumadas, as horas estereis, os longos ardores do clima egípcio e os momentos de frouxidão e de voluptuosidade que dá o sol do Egipto, inimigo da virgindade?

Lembram então as histórias clássicas do serrallo, as revelações dos viajantes, os crimes, os ciúmes, as cantigas, a música, e até o desleixo no asseio, e na frescura, e na dignidade do corpo, de que falam os viajantes nos seus livros frios, e analisados, e minuciosos. (Queirós 2001b: 103-104)

Não é despendida a ligação implícita que Eça estabelece, numa relação similar à de causa e efeito, entre clima quente (“o sol do Egipto”) e comportamentos sexuais mais libertinos (“inimigo da virgindade”) (ver *supra*, nota 128). A vontade, que Eça ilustra, de o homem europeu transpor as paredes do harém é lida por Lewis (2005: 113) como a vontade de conquista do Oriente, tal como o impulso do homem branco para levantar o véu que cobre, e na sua opinião enclausura também, a mulher oriental pode de igual modo simbolizar.

O véu, que teria sido objecto de obsessão por parte de muitos viajantes oitocentistas (Yeğenoğlu 1998: 44), pode ser enunciado como um dos elementos mais representativos de um espaço privado feminotópico. Símbolo da sexualidade escondida do harém e da existência de um império colonial no exterior (Nussbaum 1995: 19; Yeğenoğlu 1998: sobretudo 39-67, 121-144), o véu ter-se-ia fixado como ícone do Oriente islâmico (ou hindu) e como marca do feminino exótico. A partir do véu feminino pensar-se-ia o próprio Oriente como um grande véu enigmático e opaco, que relembraria constantemente a impossibilidade de o europeu penetrar nos seus mistérios e, por isso mesmo, suscitaria tanto o seu interesse. É por representar um espaço interdito que se associa o véu e o elemento que este vela, a mulher, fora do alcance do olhar e do contacto europeus (Yeğeno-

ğlu 1998: 39), ao incógnito oriental, tornando-se, por conseguinte, metáfora do Oriente (Yeğenoğlu 1998: 51). Quanto mais vela, maior a vontade de aceder ao que está velado. Para Yeğenoğlu (1998: 73), esta pulsão como tentativa de aceder a um conhecimento velado é um tropo constitutivo do discurso orientalista.

Através do véu atribuir-se-ia uma consistência ontológica ao Oriente: “The veil is thus turned into a privileged concept-metaphor in the construction of the reality of Orient; its very ontology” (Yeğenoğlu 1998: 48). Ao radicar a ontologia do Oriente das narrativas que analisa no símbolo “véu”, a ensaísta implica a feminização do Oriente: o véu torna-se, no fundo, um fetiche para o branco europeu, cujo impulso para remover esse obstáculo, para ir além do que lhe é permitido ver, visaria, por um lado, concretizar uma sexualidade fantasiada e, por outro, conforme sugere também Yeğenoğlu (1998: 63, 142), romper com a tradição, que o véu, através da mulher que o ostenta e sob o qual se dissimula e permanece anónima, simboliza. Emblemático do Oriente tradicionalista, o véu representaria, para a maioria dos viajantes oitocentistas, um entrave à modernização e seria tido como prova do atraso do Oriente, pelo que qualquer tentativa de reforma das sociedades onde o uso do véu fosse obrigatório julgar-se-ia ter de começar pela abolição deste género de elementos culturais conservadores<sup>169</sup>. Através da suposta opressão da mulher oriental, circunscrita ao lar e excluída da vida social, esses escritores comentariam a situação de conforto gozada pela mulher europeia em comparação com a sua homóloga oriental. Yeğenoğlu (1998: 121-144), no seu estudo, equipara ainda o uso do véu a uma reivindicação nacionalista, em que a resistência da mulher oriental em deixar

<sup>169</sup> Note-se que serão várias as feministas europeias a reivindicar para o Oriente os ideais de progresso e liberdade contestados a Ocidente, que considerariam como niveladores universais e normativos da condição feminina e que viriam a influenciar o próprio discurso colonial feminino (Yeğenoğlu 1998: 95-144). A respeito do etnocentrismo da retórica feminista ocidental, que se torna assim cúmplice do discurso imperialista, veja-se, entre outros, Spivak (1986: 225-240). Para uma discussão mais geral desta questão, sugerimos a leitura de Young (2004: 204-216), que comenta criticamente um conjunto de ensaios por Spivak, em torno da construção da noção de “Mulher do Terceiro Mundo”.

cair ou levantar o véu ilustraria a resistência da colônia à modernização, imposta de fora pelo colonizador. Essa resistência acabaria por conferir autonomia à mulher e controle sobre o seu próprio corpo, no sentido em que vê sem ser vista (Majumdar 2004: 359).

A reflexão aqui exposta mostra como a mulher oriental serviu de elo mediador entre espaço público/familiar, do artista e do leitor ocidentais, e espaço privado/desconhecido, do Oriente feminino vedado ao homem branco. Transpondo esta discussão para a geografia de que nos ocupamos na presente dissertação, concentrar-nos-emos, de seguida, na versão extremo-oriental de Salomé através do feminino perverso corporizado pela figura de Turandot.

### **3.3.2. Turandot**

Turandot é outra reescrita do mito da princesa predadora que exerce violência física sobre o corpo masculino, mas uma reescrita em ligação estrita ao contexto da Ásia Oriental, neste caso a China, daí a sua relevância para o nosso argumento. A única tentativa de sistematização das reescritas deste mito que conhecemos em língua portuguesa é de Francesc Fontbona Vallescar (1984), que sumariamos de seguida e a que acrescentamos alguns dados resultantes da nossa pesquisa individual, de modo a contextualizar o surgimento deste mito e a sua apropriação por autores europeus até à elaboração da ópera *Turandot* de Puccini, sobre a qual nos debruçaremos.

O poeta persa Nizami Ganjavi (1141-1209) é apontado como o autor da versão mais antiga que se conhece da história desta princesa cruel. Pouco antes de falecer, completou a obra *As Sete belezas* (*Haft Paykar*), cujo episódio central, “As Sete princesas”, inclui “A História contada pela princesa russa numa terça-feira no pavilhão vermelho de Marte”, em que o rei Bahram Gur pede à princesa que narre “A História das charadas de

Turandot”<sup>170</sup>. No Ocidente, as primeiras referências<sup>171</sup> que se conhecem a esta figura surgem no conto “Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine”, inserto em *Les Mille et un jours – contes persans, turcs et chinois* (1710-1712, 5 vols.), numa tradução pelo orientalista François Pétis de la Croix (1653-1713) (Frenzel 1976: 473). A 25 de Junho de 1729 estreia no Théâtre de la Foire (Paris) a farsa *La Princesse de la Chine*, por Alain-René Lesage (1668-1747) em colaboração com Jacques-Philippe d’Orneval ([?]-1766). Em 1762, o conde italiano Carlo Gozzi (1720-1806) compõe a comédia *Turandotte* e, mais tarde, em 1802, Friedrich von Schiller (1759-1805) compõe, com base no texto de Gozzi, *Turandot, Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi*<sup>172</sup>. No século XX, em Janeiro de 1913, estreia em Londres, sob a encenação de Sir George Alexander (1858-1918), a versão inglesa *Turandot, Princess of China – A Chinoiserie in Three Acts*<sup>173</sup>, por Jethro Bithell (1878-1962), numa adaptação da peça de Gozzi por Karl Vollmöller (1878-1948). Já em 1911, a 27 de Outubro, esta mesma peça fora encenada no Deutsches Theater em Berlim por Max Reinhardt.

À excepção de *Turanda* – libreto de Antonio Gazzoletti (1813-1866) e composição musical por Antonio Bazzini (1818-1897) –, que estreara no Teatro Alla Scala a 13 de Janeiro de 1867, todas as versões operáticas de Turandot anteriores a Puccini são de origem alemã (Ashbrook e Powers 1991: 53). Também a ópera breve *Turandot* de Ferruccio Busoni (1866-1924), inspirada na peça de Gozzi, teria por base a versão de Vollmöller.

<sup>170</sup> Os títulos em português correspondem a traduções literais nossas dos títulos traduzidos para inglês e citados em Schweitzer (1998). Note-se que o nome de Turandot não consta da versão original desta história, tendo sido acrescentado em versões subsequentes (Schweitzer 1998: 5-7).

<sup>171</sup> Incluímos apenas as referências literárias, adaptações teatrais e operáticas mais significativas. Para um estudo mais aprofundado, inclusive das adaptações musicais deste mito, veja-se Ashbrook e Powers (1991: sobretudo 43-57) e Vallescar (1984: 7-21).

<sup>172</sup> Ainda na Alemanha, E.T.A. Hoffmann (1776-1822) escreve *Prinzessin Blandina* (1814-1815), e em 1817 estreia *Singspiel Turandot* de Franz Danzi (1763-1826). Também Hans Christian Andersen (1805-1875) investe numa personagem aparentada com Turandot no conto *Reisekammeraten* [*O Companheiro de viagem*] em 1835 e, nesse mesmo ano, Karl Gottlieb Reissiger (1798-1859) publica *Turandot*, uma tragicomédia em dois actos baseada na versão de Schiller.

<sup>173</sup> É de notar que a versão inglesa explicita o carácter exótico da fábula ao incluir o qualificativo *chinoiserie* no título.

É a 25 de Abril de 1926 que estreia, no Alla Scala, a ópera *Turandot*<sup>174</sup>, última de Giacomo Puccini (1858-1924), com libreto de Giuseppe Adami (1878-1946) e Renato Simoni (1875-1952), inspirado no texto de Gozzi<sup>175</sup>. Como Puccini falece antes de completar a ópera, viria a caber a Franco Alfano (1876-1954) a autoria do dueto final mais frequentemente encenado.

A acção de *Turandot* tem lugar no Palácio Imperial algures às portas de Pequim e desenvolve-se em torno de duas personagens de diferente origem oriental: Turandot, a princesa chinesa cujo império se estende “do Tse-Kiang ao imenso Yang-Tsé” (Puccini 1984: 90), e o príncipe desconhecido que, no final, saberemos chamar-se Calaf. Filho de Timur, o rei deposto, o príncipe persa apaixona-se de forma violenta por Turandot (“Sou todo febre, sou todo delírio! Cada sentido é um martírio feroz” [Puccini 1984: 77]) e tem de provar ser merecedor do seu amor através da resolução dos três enigmas que ela lhe coloca. Esta obra torna-se, deste ponto de vista, arquetípica do desejo do homem pela mulher desencadeado pela simples visão dessa figura imperiosa (Schweitzer 1998: 5), uma obsessão e um efeito medúsico já presentes, como vimos na secção anterior, em *Salomé* de Wilde. Ao contrário do texto wildiano, em que esse olhar causador de desgraça é punido, na obra de Puccini ele é recompensado. O motivo da “horrível fascinação” (Puccini 1984: 74), promovido pelo olhar, está também presente no trabalho datado de 1916 do pintor e ilustrador húngaro József Divéky (1887-1951), que incluímos no Anexo 3. Nesse quadro, é inegável o intertexto com *Salomé* (a oferenda da cabeça decapitada numa salva) e *Turandot* (os traços asiáticos das figuras e a indumentária do soldado guerreiro), concretizando o arquétipo do homem que tudo faz para satisfazer a vontade feminina. À excepção da referência a este quadro em Bram Dijkstra (1996: 377), não conse-

<sup>174</sup> *Turandot* estreia em Portugal no Coliseu dos Recreios a 29 de Maio de 1929.

<sup>175</sup> Outras fontes mostram que o libreto da ópera pucciniana foi inicialmente influenciado pela tradução italiana da adaptação de Schiller da peça de Gozzi por Andrea Maffei (1798-1885) (por exemplo, Ashbrook e Powers 1991: 51-52).

guimos estabelecer uma ligação directa entre a obra, cujo título desconhecemos, e a história de Turandot.

O feminino perverso de *Turandot* dá voz a um Oriente sedutor, mas impiedoso, um Oriente que contém o germe da dissidência, nele se cruzando os mitos de Salomé (a beleza castradora) e da Esfinge<sup>176</sup> (a sabedoria e o mistério do enigma feminino). Turandot é, na senda de Salomé, castradora e fatal, personificando a noção de despotismo teorizada por Montesquieu em *De l'Esprit des lois* (1748). O filósofo francês sugere que o despotismo seja entendido como a lei do selvagem que se deixa dominar e conduzir pelos seus desejos ou vontades, agindo apenas por impulso, o que origina comportamentos imprevisíveis<sup>177</sup>, e governando pelo medo imposto aos subordinados (sobretudo Montesquieu 1979: 185). Através de Turandot transforma-se a China num matriarcado autocrático, tirânico, onde impera a lei feminina como lei divina: “Não sou coisa humana... Sou filha do céu livre e pura!...” (Puccini 1984: 122).

A princesa oriental ordena a execução por decapitação de todos os pretendentes que não respondam correctamente aos três enigmas que lhes coloca, o mesmo será dizer por não os considerar dignos de si nem da sua inteligência: “A lei é esta: Turandot, a Pura desposará quem, de sangue real, resolva os três enigmas que ela propuser. No entanto, aquele que aceitar o desafio e for vencido oferecerá ao machado a sua soberba cabeça” (Puccini 1984: 56). Turandot concentra poder e conhecimento, por meio dos quais impõe a sua autoridade e mantém a ordem no reino. A sua beleza é apresentada sobretudo como

<sup>176</sup> Não deixa de ser curiosa a inclusão da figura da esfinge, e não a da princesa, no título da tradução inglesa da peça de Schiller por Sabilla Novello: *Turandot: The Chinese Sphinx. A Dramatic Oddity Freely Translated from Schiller, and Cordially Inscribed to Lady Percy Florence Shelley* (1872).

<sup>177</sup> Montesquieu utiliza mesmo a metáfora do selvagem: “Quand les sauvages de la Louisiane veulent avoir du fruit, ils coupent l'arbre au pied, et cueillent de fruit” (1979: 185). Com o fisiocrata François Quesnay (1694-1774) e o seu estudo *Le Despotisme de la Chine* (1767), em linha com os ideais jesuíticos, elogia-se a China como espaço do despotismo esclarecido e, por conseguinte, como sociedade ideal, política e socialmente modelar, porquanto a ética confuciana agiria em benefício do povo, regendo-se “de acordo com as leis naturais de uma agricultura favorecida pelo príncipe e liberta de encargos e corveias” (Hespanha 1999: 22-23) e acabando por restringir o abuso de poder por parte das minorias.

uma beleza imperial, altiva e glacial – “branca como o jade; fria como aquela espada, a bela Turandot” (Puccini 1984: 61) –, que seduz o príncipe persa e lhe causa sofrimento amoroso: “Oh divina beleza! Oh maravilha! Oh sonho, divina beleza, maravilha!” (Puccini 1984: 64). Turandot personifica, portanto, a hostilidade, é a figura da morte, do medo e do terror – “Princesa de morte! Princesa de gelo!” (Puccini 1984: 122) –, sendo mesmo apelidada de “a Cruel” (Puccini 1984: 112). A própria princesa se autodefine, no enigma que propõe, como o “[g]elo que te inflama e com o teu fogo ainda mais gela! Casta e obscura!”<sup>178</sup> (Puccini 1984: 100), e associada a ela encontramos as mesmas imagens que caracterizam Salomé, desde a lua enquanto metonímica do feminino perverso à palidez, símbolo da própria morte – “Porque tarda a lua? Face pálida! [...] Exangue! Esquálida! Taciturna! Pálida amante dos mortos!”; “Tu só abraças o meu véu frio”; “toda branca no teu manto de prata!...” (Puccini 1984: 62, 122, 124).

É Calaf, o príncipe estrangeiro, que desafia a princesa tirana e consegue movê-la a pôr fim ao seu reino de crueldade. A presença de duas personagens centrais de origem oriental remete para um duplo orientalismo interno, que se resolverá através da união entre dois mundos orientais, o chinês e o persa. O papel apaziguador desta personagem masculina, que deixa de representar para Turandot ousadia, ruína ou conspurcação (Puccini 1984: 123-124) para passar a símbolo da ordem e da paz bem como da sua libertação emocional, reflectiria a necessidade de a China imperial finissecular se abrir ao mundo exterior, apesar da sua resistência simbolizada por Turandot<sup>179</sup>; mostra-se, em nosso

<sup>178</sup> O retrato negativo que a obra de Puccini desenha da China através da anti-heroína Turandot fez com que a obra fosse banida da China durante cerca de 70 anos. Veja-se sobre o assunto: Tiffany Sung Ying-Wei. 2010. *Turandot's Homecoming: Seeking the Authentic Princess of China in a New Contest of Riddles*. Dissertação de Mestrado em História da Música. Bowling Green: College of Bowling Green State University, <http://etd.ohiolink.edu/sendpdf.cgi/Sung%20YingWei%20Tiffany.pdf?bgsu1273466517>.

<sup>179</sup> A aversão ao estrangeiro tem uma razão mais profunda, que é revelada pela própria Turandot, ao recordar a avó princesa Lo-u-ling, que teria sido morta por um estrangeiro semelhante a Calaf: “E Lo-u-ling, minha avó arrastada por um homem, estrangeiro, como tu, naquela noite atroz em que se calou a sua fresca voz!... [...] Oh Príncipes [...] eu vingo em vós[,] em vós, aquela pureza” (Puccini 1984: 95-96).

entender, como o futuro e o equilíbrio do Oriente residiriam numa união simultaneamente híbrida mas interna ao próprio Oriente. Em reforço desta união entre a princesa chinesa e o príncipe persa destacamos, por um lado, a própria origem persa do nome “Turandot”, que significa “a filha de Turan”, Turan sendo a designação persa para a Ásia Central. Por outro lado, a resolução dos enigmas propostos a Calaf – esperança, sangue e Turandot, respectivamente – contém, parece-nos, a mensagem de uma possibilidade de paz através da aliança entre casas reais asiáticas.

Afirma Margarida Duarte que esta configuração feminina da China maléfica e perversa é um tópico da literatura europeia finissecular: “A China figurada numa mulher inaccessível e cruel indiferente ao sofrimento e à morte daqueles que a querem conquistar é temática comum na literatura europeia de cariz exótico e até mesmo operático” (1999: 7). Por trás deste revisitar do mito de Turandot na ópera de Puccini insinua-se, parece-nos, uma polémica que se instala na opinião pública internacional, sobretudo na segunda metade do século XIX: a prática das execuções públicas por decapitação na China<sup>180</sup>. Estes espectáculos de barbárie ficariam associados a um sistema de justiça implacável,

<sup>180</sup> Wenceslau de Moraes e Camilo Pessanha documentaram na sua obra estas execuções; atentemos nos exemplos que se seguem: “As largas físgas da gaiola deixam ver uma cabeça humana, decepada. [...] A decomposição, no seu trabalho silencioso e contínuo, tem-lhe já manchado de negro a epiderme, arroxeados os beijos, imprimido sulcos profundos nas faces; mas ainda não conseguiu apagar a expressão horrível do seu último pensamento. Medonho o espectáculo desta cabeça, por onde as moscas verdes passeiam aos enxames, emoldurada por uma trunfa negra, imunda, escorrendo águas dos últimos choviscos.” [...] Conforme o uso chinês, as cabeças são expostas ao público, ao longo dos caminhos frequentados, intencionalmente preservadas da voracidade das aves carnívoras, para prolongarem por largos meses o espectáculo destas punições” (TEO 1971: 77); “No *execution ground* não só vive à larga a referida indústria [...] mas também o carrasco ali exercita o seu mister desafogadamente, e em proporções respeitáveis [...]. Só no ano da revolta dos *boxers*, li em um jornal de Hong-Kong que nesses poucos côvados quadrados de solo haviam rolado naquele Outono para cima de três mil cabeças” (Pessanha 1993: 34-35). Antes de Moraes e Pessanha já Francisco Maria Bordalo (1821-1861) aludira a esta prática em *Um Passeio de sete mil léguas* (1854): “Além está a morte ou pelo menos a exposição pública com gargalheira de ferro e o passeio de gaiola até ao respectivo consul. – Não há remédio: voltemos”; “Na véspera da minha partida de Cantão cortaram as cabeças a alguns dos prisioneiros de Kuang-si fóra das muralhas da cidade, em um lugar destinado para as execuções, no districto onde é permitido aos estrangeiros o livre trânsito. Lá os foram ver muitos dos nossos – os chins mal se atreviam a miral-os de longe” (1854: 116, 121-122). Citamos esta obra a partir da apresentação de Anabela Leandro dos Santos, intitulada “Traços de exotismo no texto de Francisco Maria Bordalo. *Um Passeio de sete mil léguas – cartas a um amigo* (1854)”, no âmbito da oficina de trabalho “Orientalismo português: dos seus *significados* e *significantes*”, que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a 28 de Março de 2012.



que Turandot representa e executa. Também não podemos deixar de ligar, na ópera pucciniana, as questões atinentes ao regime tirânico de Turandot a outro dado importante da história da China, nomeadamente ao período de regência da imperatriz Cixi, entre 1861 e 1908. Esta imperatriz, que viria a apoiar a Revolta dos Boxers, impulsionou uma política conservadora, ao promover valores tradicionais, assim como uma política nacionalista e isolacionista, no sentido de eliminar a influência ocidental e japonesa no território chinês. Na correspondência pessoal de Wenceslau de Moraes, numa carta dirigida ao alferes Francisco Peixoto Chedas (1854-19[?]), datada de 12 de Abril de 1922 e disponível na Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota N6/1, o autor expõe a sua opinião sobre a mulher chinesa em geral e nela inclui uma nota sobre esta imperatriz:

Por exemplo, diz o meu amigo, e *mui*<sup>to</sup> bem, que a influencia da mulher até hoje, no paiz chinez, nos costumes e na educação, tem sido nulla; e no entretanto, a ultima Imperatriz viuva dominou por longos annos o paiz inteiro, foi ella a alma da China, a sua vontade e vontade suprema, a que todos obedeciam.

A caracterização que Moraes faz da imperatriz viúva como “a alma da China, a sua vontade e vontade suprema, a que todos obedeciam” adequa-se bem ao retrato de Turandot aqui analisado.

Anterior a *Turandot* é o clássico *Madama Butterfly*<sup>181</sup>, que estreia a 17 de Fevereiro de 1904 também ele no Alla Scala e cuja autoria do libreto coube a Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906). Musicada por Puccini, esta ópera tem lugar no Japão de fim-de-século e centra-se na história de uma gueixa que se deixa seduzir por um tenente da marinha de guerra norte-americana, Benjamin Franklin Pinkerton, com quem

<sup>181</sup> O libreto da ópera italiana foi inspirado na peça do dramaturgo David Belasco (1853-1931), que estreia a 5 de Março de 1900 no Herald Square Theater em Nova Iorque e fora adaptada a partir do conto *Madame Butterfly* do escritor norte-americano John Luther Long (1861-1927), publicado pela primeira vez no número de Janeiro de 1898 do periódico *The Century Illustrated Monthly Magazine* e provavelmente também ele inspirado em *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti (1887/8).

julga casar e cujo desejo e paixão nele despertados cessam com a sua partida para os Estados Unidos da América, onde contrai matrimónio com uma mulher ocidental. Neste texto cultiva-se, à semelhança das narrativas de Pierre Loti, que exploraremos na próxima secção, o tema da mulher oriental submissa ao cruel homem branco (Kondo<sup>182</sup> 1990: 6), para quem o Oriente é somente uma experiência, uma brincadeira pouco séria, cujos efeitos sobre o sujeito/objecto experienciado se descrevem.

A submissão feminina culmina em vários sacrifícios, que revelam tentativas infrutíferas de aculturação ao Ocidente, representado por Pinkerton: Butterfly rejeita as suas origens e religião, renomeando-se como “Madama Pinkerton”, o que não impede o abandono a que se vê votada pelo amante norte-americano que, como bem nota Laborinho (1993c: 80), a trata sempre por “Mimi” e nunca pelo seu nome japonês, Cho-Cho-San, negando-se desta forma a sua individualidade. O nome japonês significa literalmente “borboleta” e é assim que a personagem se comporta, como uma borboleta, graciosa e delicada, presa ao homem ocidental: “Deixa-me que te beije as mãos queridas, minha Butterfly, como bem te dominaram, frágil borboleta” (Puccini 1948: 24). O sacrifício supremo de Butterfly consistirá na decisão de pôr termo à vida, quando compreende a farsa matrimonial para que fora arrastada, golpeando a garganta com um cutelo. Por um lado, este gesto pode metaforicamente simbolizar uma penetração sexual (Kondo 1990: 10-11) ou tão-só uma automutilação, em que a mulher oriental passa de castradora a castrada. Por outro lado, ecoa a prática feudal do *harakiri* (腹切り ou *seppuku* 切腹), que o próprio pai de Butterfly fora impelido a executar. Como esclarece Wenceslau de Moraes, o *harakiri* designa “o suicídio em que o samurai se rasga o ventre com o próprio sabre, suicídio muitas vezes imposto, como punição de uma falta, por um superior hierárquico,

<sup>182</sup> Dorinne K. Kondo analisa sobretudo a peça de David Henry Hwang, *M. Butterfly* (1988), que inverte a relação de dominação Este-Oeste através da inversão dos papéis homem/mulher.

e também muitas vezes infligido por deliberação espontânea” (OYHK 2006: 121-122), mas um suicídio pelo qual se procuraria recuperar a honra pessoal. Ainda segundo o autor, o suicídio seria frequente no Japão, apontando várias razões para justificar o facto, de que salientamos: “A vergonha após uma falta cometida, a miséria da existência, os amores infelizes, uma repreensão sofrida [...]. Entre esposos, os ciúmes, ou a vergonha de um divórcio imposto pela vontade do marido” (OYHK 2006: 122). O desfecho de *Butterfly* resulta, no fundo, da combinação das razões de ordem moral e passional enunciadas por Moraes, ao mesmo tempo que confirma o carácter débil daquela personagem a quem, uma vez corrompida e desonrada pelo estrangeiro, resta apenas o suicídio. No entanto, através deste acto parece-nos dar ao filho, que nasceu da união impossível e cujos traços físicos não indiciam a sua ascendência asiática, a possibilidade de um futuro na América.

*Madama Butterfly* dá, portanto, conta de uma relação de domínio norte-americano e submissão nipónica que ganharia em ser lida à luz do evento que originou a abertura dos portos japoneses ao comércio internacional<sup>183</sup>, como, aliás, também sugere Laborinho: “*Butterfly* representa o contraste entre a velha tradição e a inevitável modernização que leva o império do Sol Nascente a abrir as suas portas às nações ocidentais sobretudo no período de reformas entre 1850 e 1890” (1993c: 77). Podemos ainda ler essa relação de domínio como uma de hospitalidade absoluta<sup>184</sup>: *Butterfly*, outrora gueixa, parece constituir-se ela própria como uma oferenda ou troféu que é dado ao tenente norte-americano e que, com a mesma rapidez que é tornada esposa, se vê entretanto transformada em amante, sem deixar de simbolizar um pacto de hospitalidade voluntária do Japão à potência norte-americana. Mesmo o desfecho da obra, que pode ser lido como

<sup>183</sup> Cf. secção 1.3. n. 43 do capítulo “Figurações do Oriente”.

<sup>184</sup> Cf. secção 2.1. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.

sugestão do fracasso desse pacto, porque se determina o suicídio do anfitrião e não a expulsão do hóspede, não rompe em momento algum com as ditas leis da hospitalidade.

Se *Madama Butterfly* ilustra a impossibilidade de conciliar códigos de honra e de comunicação entre Ocidente e Oriente, *Turandot* mostra como essa ponte é possível quando os sujeitos nela envolvidos pertencem à geografia oriental. Na primeira ópera, a protagonista anseia por uma relação que se revelará, no fundo, inverosímil, sublinhando-se a vitória do homem sobre a mulher, de que se desfruta como um objecto exótico, e do Ocidente sobre o Oriente, já anunciada pelo grito de Pinkerton: “America for ever”. Na segunda ópera, subvertem-se as relações de poder: a heroína chinesa, cuja autoridade é respeitada e temida num triunfo da mulher sobre o homem, comanda o seu próprio futuro, ainda que no final ceda à perseverança masculina.

As duas óperas de Puccini fixam identidades femininas opostas para o Extremo Oriente, mas identidades estereotipadas. Se uma ópera é exemplo de *japonaiserie*, a outra é exemplo de *chinoiserie*, ambas verbalizando “um Oriente idealizado” que combina “enredo, música, adereços, evocação de paisagens e personagens” (Laborinho 1993c: 76) com os clichés do discurso orientalista finissecular que Edward Said elenca – nomeadamente sensualidade, despotismo e atavismo:

Ora, um dos desenvolvimentos importantes do orientalismo do século XIX foi a sintetização de ideias essenciais, sobre o Oriente – sensualidade, tendência para o despotismo, mentalidade aberrante, hábitos de imprecisão, atraso – num conjunto separado, coerente e incontestado; deste modo, a utilização da palavra *oriental* por um escritor era referência suficiente para o leitor identificar um corpo específico de informação sobre o Oriente. (2004a: 240; ênfase do original)

Com efeito, a relação entre identidade e alteridade sobrevive largamente da criação, recepção e interiorização de estereótipos, pelos quais se descreve, interpreta e controla a realidade a que se reportam, conquanto em termos normalmente familiares, homogêneos,

hiperbolizados e pouco pormenorizados (Amossy 1984: 689-695). Através do exemplo pucciniano, procurámos mostrar também como os textos se apropriam, cada um dentro da especificidade cultural que lhe está associada, de estereótipos que apontam para a concorrência de dois discursos distintos, mas complementares, sobre o feminino extremo-oriental no âmbito do imaginário europeu.

Em resumo, nas reescritas do feminino oriental perverso analisadas, em particular *Salomé* de Oscar Wilde e *Turandot* de Puccini, sobressai uma visão maniqueísta do Oriente, que incorpora uma tensão constante entre o masculino e o feminino e inverte os princípios homem/activo/guerreiro e mulher/passiva/pacifista. Apesar da centralidade do elemento feminino e do seu poder manipulador, a acção feminina é facilmente contida e suprimida pelo punho masculino, só ele sendo capaz de repor a ordem e retomar o equilíbrio invertido. Outros retratos do feminino extremo-oriental há, como o de *Madama Butterfly*, que, em vez de demonizarem ou satanizarem a mulher, fixam um ideal feminino mais positivo conquanto submisso e objectificado.

Por aqui se verifica que a configuração do feminino oriental é marcada por um relativismo estético, grandemente condicionado pelo quadro histórico em que o contacto intercultural tem lugar. Na próxima secção, centramo-nos em retratos do feminino extremo-oriental que divergem do feminino perverso e mais se aproximam de *Madama Butterfly*.

### **3.3.3. Imagética do feminino extremo-oriental**

Jaime do Inso termina a obra *A China* (1938) com o ensaio “As *Pi-pai-chai*”, uma escolha que, a nosso ver, não será inocente. Em reforço desta nossa opinião transcrevemos as palavras com as quais finaliza o ensaio e, por conseguinte, o livro: “[F]ica, apenas, a *pi-pai-chai* que canta, num halo de vertigem, graciosa e feminil – enigma, saudade, visão!!!

Uma saudade! Uma visão!//A eterna visão da China” (1999: 353). Neste breve texto, o autor descreve estas figuras geoculturalmente específicas, “filhas do acaso, escravazinhas galantes” (1999: 350), como figuras de uma China ancestral que simbolizam para si o enigma do Oriente: “Atrás delas, fica como que uma visão do passado, um escrínio aberto onde se divinizasse o coração da China, um perfume longínquo, um encanto, um enigma misterioso e vago...//É a visão da China, fugaz, que passa e se esvai” (1999: 350).

Opinião diferente é a de Pedro Gastão Mesnier em *O Japão: estudos e impressões de viagem* (1874). Tendo testemunhado as alterações trazidas pela Restauração Meiji para o Japão, Mesnier assevera a inferioridade e imoralidade da mulher chinesa quando se lhe compara a triste sorte da nipónica: “E se a mulher japoneza fosse de facto um ente inferior e desmoralizado, como é a chinesa, ainda vá” (1874: 51). Sobre as mulheres nipónicas, “com boas e sadias côres, grandes olhos pretos e uma expressão de curiosidade infantil e de ingenua admiração, quando descobriam os europeus” (1874: 40), Mesnier acaba por ser pouco elogioso, ecoando preconceitos que, como veremos, são frequentes na prosa de Pierre Loti: “As mulheres são como flores ephemerass, cuja belleza brilha um dia e se extingue logo [...] sem viço nem resto algum da belleza que porventura as adornou aos dezeseis annos” (1874: 264).

A moda dos exotismos que invadiu o oitocentismo europeu assim como o culto do coleccionismo<sup>185</sup> manifestaram-se no consumo alargado de bens asiáticos, que, através dos motivos e dos desenhos neles patenteados, contribuíram para informar e reforçar a imagética do feminino extremo-oriental. Gustavo Infante entende esta imagética como o “retrato de um determinado Oriente e do ser feminino contextualizado nesse mesmo espaço do Levante” (2010: 40). Seguimos esta aceção, pelo que definimos a imagética do feminino extremo-oriental, a que tanto aludimos neste estudo e que é conducente à

<sup>185</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

feminização discursiva do Extremo Oriente, como um conjunto de retratos de um Oriente concreto por uma autoria masculina subjectiva e condicionado pelo imaginário criado em torno do feminino localizado nesse espaço.

Em contraste com o feminino perverso de uma Turandot, os tipos femininos que circulam com maior intensidade em ligação ao Leste Asiático cultivam um feminino tendencialmente apologético, objectificado como vulnerável, com frequência habitado, nas palavras de Jaime do Inso, por “bonecas delicadas, *bibelots*, porcelanas raras, fantasias de vivas cores que se movem num cenário da mais característica feição” (1999: 350). Ilustramos, de seguida, esta asserção através de alguns exemplos que consideramos paradigmáticos, nomeadamente a partir da obra de Pierre Loti, e com os quais os autores do nosso *corpus* estabelecerão elos intertextuais.

Escritor e oficial da marinha francês, Pierre Loti projecta na sua obra um olhar dileitante e condescendente sobre a Ásia, em particular sobre o Japão. É mesmo responsabilizado por Hokenson (2004: 97) pela massificação dos clichés e estereótipos que atormen-tariam os japonistas nos anos 1920. Partindo da leitura dos romances *Madame Chrysanthème* (1887/8) e *Japoneries d'automne* (1889), torna-se claro como o narrador autobiográfico submete a mulher extremo-oriental ao exame de um olhar masculino eurocêntrico que a objectifica. Este exame evidencia a distância que separa o sujeito observador – homem branco e apreciador do estético, que se rege por padrões de beleza ocidentais – do objecto passivo de contemplação. Essas duas obras são normalmente analisadas em conjunto com *La Troisième jeunesse de Madame Prune* (1905) – que se reporta à viagem de regresso do autor ao Japão no Inverno de 1900-1901, assim formando uma trilogia (veja-se o estudo de Vital 1998) –, que propositadamente excluímos da nossa reflexão, porque, no fundo, ela perpetua as imagens e dicotomias das outras duas obras.

Misturando facto e ficção, *Madame Chrysanthème*<sup>186</sup> inicia-se com um projecto, à partida fracassado, de casamento entre o marinheiro francês, o próprio Pierre Loti, e uma mulher nipónica, que, em sintonia com o que verificámos para Madama Butterfly, raramente é chamada pelo nome japonês, Kikou-San, mas sim pela sua tradução em francês. Assim que Loti desembarca em Nagasáqui, nele se vai enformando uma visão desencantada do Japão, que se repercute na sua percepção da mulher japonesa: “Mais, mon Dieu, que tout ce monde était laid, mesquin, grotesque! Etant donnés mes projets de mariage, j’en devenais très rêveur, très désenchanté...” (Loti 1990: 51). Nesta narrativa, é intento de Loti desposar uma japonesa; para isso, realiza um processo de recrutamento e selecção do que parece ser um objecto de *japonerie* necessário ao ego masculino ocidental e pela qual se transforma o Japão num espaço de promessa sexual. Chrysanthème será escolhida como objecto de distracção e divertimento, com quem o autor coabitará numa relação que Todorov (1989: 349) equipara à prostituição, visto Chrysanthème e os seus pais desejarem aquela relação apenas enquanto Loti a sustentar financeiramente. Esta mulher é fixada como uma figura pueril e indefesa, toda ela uma miniatura que se descreve de forma condescendente. Para esse ideal de mulher domesticada contribui o uso insistente de diminutivos, através do adjectivo “petite”, assim como as metáforas ou comparações a animais pequenos (desde pássaros a gatos) e a objectos decorativos, que, como vimos pelos exemplos citados, também Jaime do Inso professa. Chrysanthème é apresentada como uma boneca sem beleza que a sensibilidade estética ocidental ridiculariza amiúde: “Presque mignonnes, [...] mains délicates, de pieds en miniature; mais laides, en somme, et puis ridiculement petites, un air bibelot d’étagère, un air ouistiti”; “Est-ce une femme ou une poupée?...”; “les mousmés, avec des petits cris d’oiseau [...] sortent de leurs trous,

<sup>186</sup> O êxito da obra de Loti foi imediato, seguindo-se-lhe nova edição em 1893 e inúmeras edições ilustradas. Foi mesmo no final do século XIX um *best-seller* que viria a moldar a ficção colonial produzida na Europa (Hokenson 2004: 98) e a partir do qual Jan Hokenson (2004: 97) analisará a feminização do Oriente como característica da literatura popular finissecular das nações coloniais.



comme des souris” (Loti 1990: 61, 76, 198). Wenceslau de Moraes critica, na sua prosa, esta obra de Loti pelo retrato jocoso que traça do feminino japonês, que para ele pouco teria que ver com a realidade: “*Madame Chrysanthème (sic)*, onde muitos leitores ingênuos julgaram ver personificado o tipo da *musumé*, a rapariga japonesa em geral, não é mais do que a descrição humorística, amplamente salpicada de chufas” (OYKH 2006: 139). Ainda assim, a nipônica consegue encerrar um mistério que escapa à compreensão de Loti:

Leurs corps frêles, posés avec une grâce exotique [...] me font penser, je ne sais pourquoi, à de grands insectes rares [...]. Surtout, il y a le mystère de leurs tout petits yeux, tirés, bridés, retroussés, pouvant à peine s’ouvrir; le mystère de leur expression qui semble indiquer des pensées intérieures d’une saugrenuité vague et froide, un monde d’idées *absolument fermé pour nous*. [...] [C]omme nous sommes loin de ce peuple japonais, comme nous sommes de race dissemblable!... (1990: 186; ênfase nossa)

Defendemos, então, que *Madame Chrysanthème* encena uma tradução cultural que funciona através do que Hokenson (2004: 24) designa como paternalismo colonial orientalista e por meio de imagens-cliché desse Extremo Oriente, sobretudo porque o tipo feminino que o oficial francês encontra confirma o imaginário de que é portador: “[J]e me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et des porcelaines” (Loti 1990: 63). Embora verifique a corporização das suas expectativas, Loti depara-se com a crescente ocidentalização da população nipônica, que condena por desvirtuar o Japão esperado. Desejará, por isso, um modelo feminino que mais se dissemelhe do tipo francês e se aproxime do feminino idealizado: “[E]lle est comme nos femmes françaises, et moi j’en désirais une jaune pour changer” (Loti 1990: 73). À medida que Loti se familiariza com a mulher nipônica, esta vai assumindo contornos que se adequam cada vez mais à sua desilusão com o país e que fazem dela, por conseguinte, símbolo desse Japão decepcionante.

A mulher nipónica que selecciona ver-se-á manipulada pelo homem ocidental que dela dispõe e se serve: “Chrysanthème [...] *demande la permission* d’aller, pour ce soir, coucher chez madame Renoncule, sa mère” (Loti 1990: 159; ênfase nossa). Chrysanthème é uma figura sem voz própria, que não questiona em momento algum o homem ocidental; nega-se-lhe qualquer autoridade ou autonomia, surgindo sempre numa posição passiva de subalternidade. O momento da despedida<sup>187</sup> confirma essa posição e a artificialidade da relação com Loti. O Outro feminino é procurado como mera experimentação do diverso e, nunca satisfazendo por completo, é repudiado quando o encanto inicial, necessariamente efêmero, desaparece. Assim sendo, consideramos *Madame Chrysanthème* como um romance protocolonial, cujo protocolonialismo advém de uma nítida focalização eurocêntrica e de um olhar que objectifica sexualmente e subjuga a mulher exótica, e em que o diálogo com a alteridade acaba por ser um longo monólogo expositivo sobre essa alteridade. A este protocolonialismo acresce a coincidência entre exotismo e erotismo que, segundo Todorov, teria como expoente máximo a obra de Pierre Loti, que vê como inauguradora da fórmula romanesca “la femme est exotique, l’étranger est érotique” (1989: 347). Esta relação erótica com o exótico feminino seria determinada, ainda segundo o ensaísta, por uma necessidade (“il faut que la femme soit étrangère pour provoquer le désir de Loti”) e por uma similitude (“le visiteur aime le pays étranger comme l’homme aime la femme, et inversement”) (1989: 347). Todorov alude, desta forma, a um movimento metonímico e sinedóquico de transferência do desejo pelo país

<sup>187</sup> “Allons, petite mousmé, séparons-nous bons amis [...]. Je t’avais prise pour m’amuser; tu n’y as peut-être pas très bien réussi, mais tu as donné ce que tu pouvais, ta petite personne, tes révérences et ta musique; somme toute, tu as été assez mignonne, dans ton genre nippon. Et, qui sait, peut-être penserai-je à toi quelquefois, par ricochet, quand je me rappellerai ce bel été, ces jardins si jolis, et le concert de toutes ces cigales...//Elle se prosterne sur le seuil de la porte [...], et reste dans cette position de salut suprême tant que je suis visible, dans le sentier par lequel je m’en vais pour toujours...//En m’éloignant, je me retourne bien une fois ou deux pour la regarder, – mais c’est par politesse seulement, et afin de répondre comme il convient à sa belle révérence finale...” (Loti 1990: 226).

para a mulher. Sobretudo as primeiras obras de Wenceslau de Moraes serão devedoras destas impressões de Pierre Loti, como teremos oportunidade de aprofundar no Capítulo 5.

Em *Japoneries d'automne*, volume que colige nove narrativas diarísticas, escritas aquando da sua segunda viagem ao Japão em 1885, Loti apresenta uma visão mais positiva e, por vezes, até mesmo sedutora não só das paisagens nipónicas, que lhe inspiram uma atitude contemplativa e introspectiva, mas também da mulher japonesa. Esta transforma-se, em relação a *Madame Chrysanthème*, num ser mais belo e encantador<sup>188</sup>, muito embora os adjectivos “petite” e “mignonne” e a imagética animal continuem a sobressair nas suas descrições e embora permaneça um sentimento de desconfiança e desconforto que não consegue explicar:

J'attendais donc une créature bizarre [gueixa], portant toilette à la chien savant... et je m'arrête surpris devant une personne au visage distingué et fin [...] femme comme il faut [...]. Qu'y a-t-il en elles qui ne va pas? [...] Non, mais elles sont étranges malgré tout, elles sont invraisemblables au dernier point [...]. Évidemment on nous a montré tout à l'heure à la porte ce qu'il y avait de mieux dans le genre, les grandes élégantes de la capitale, les seules sachant déjà porter nos tenues d'Europe. (2006: 44-45)

Também a rápida modernização das gentes e dos costumes nipónicos continua a obsidiar Loti, que confessa: “Pour la première fois de ma vie, je sens une sorte de regret vague en songeant à cette disparition prochaine et complète d'une civilisation qui avait été si raffinée pendant des siècles” (2006: 171). Com efeito, esse lamento é mais veemente em *Japoneries d'automne*, sobretudo aquando da peregrinação que faz aos túmulos dos lendários quarenta e sete samurais, que se teriam sacrificado em conjunto para vingarem a morte do seu príncipe, e que o fazem reencontrar o Japão lendário da sua infância e da sua erudição literária (Briquet 1945: 31).

<sup>188</sup> À medida que a data de partida se aproxima, de novo, à semelhança de *Madame Chrysanthème*, o desencanto e o tédio se instalam.

Merece ainda ser destacado o artigo “Japanese Women”, também por Loti, publicado em 1890-1891 pela *Harper’s New Monthly Magazine*, no qual expõe a sua visão da mulher japonesa, que vê mesmo como um pequeno gabinete de curiosidades e considera fundamentalmente enigmática (1890-1891: 119, 124). Reconhece, porém, a incapacidade de o europeu ir além de uma análise superficial e parcial dessa mulher, como a sua é exemplo. Nesse artigo, Loti limita-se a reproduzir a estereotipia e as comparações que as suas narrativas cultivam, centrando-se nos traços físicos e na dedicação da mulher japonesa ao lar. Abaixo transcrevemos algumas das máximas<sup>189</sup> que desenvolve:

[L]aughing faces of *mousmis* [...] – little eyes as of cats. (119)

Very ugly, those poor little Japanese women! (120)

[E]xtraordinary little artificial persons, with childish hands and busts, whose painted faces, whiter and pinker than a fresh bonbon, indicate no age; [...] their updrawn eyes have an expression of both youth and death. (120)

But its women appear to us under a disconcerting aspect, dressed like the most modern among ours, [...] all that is shown to us there is factitious, superficial, arranged for our benefit. (122)

Of these thousands of little persons met with everywhere – in the tea-houses, the theatres, the pagodas – the impression that remains is absolutely deficient of seriousness. (124)

[C]leanliness [...] is one of the incontestable qualities of the Japanese people. (126)

They are adorable as mothers and grandmothers; it is pleasant to see the tender and touching care they give to their little ones [...]. (128)

Notwithstanding their very real frivolity and the silliness of their perpetual laughter, notwithstanding their air of being mere dolls endowed with springs, [...] they have the sentiment of the poetry of things, of the great vague soul of nature [...]. In short, they are like the objects of virtue of their own country, trifles of extreme exquisiteness [...]. (128)

She has pretty hands and pretty delicate feet [...]. (130-131)

[...] Japan the country of ingenious and droll little things – the country of prettinesses and laughter. (131)

Loti acaba por reiterar o menosprezo que a sua literatura professa pela identidade feminina que se esconde por detrás de uma máscara infantil, sorridente e enfeitada. É de assinalar que as imagens que complementam o artigo de Loti se adequam aos valores apresen-

<sup>189</sup> Por uma questão de economia, indicamos apenas a página de onde extraímos cada uma das citações.

tados, veiculando um feminino descontraído, fadado aos deveres do lar, mas que não esconde a sua feminilidade, da qual provavelmente não teria consciência. Nessas imagens, é clara a insistência no quimono aberto sobre o peito, como as duas figuras incluídas no Anexo 4 demonstram, ambas extraídas do artigo de Loti. Este motivo da fantasia erótica está bem patente na obra de Wenceslau de Moraes, como veremos na secção 5.3.2.2. do Capítulo 5.

A literatura portuguesa de final do século XIX e princípios do XX que glosa o Extremo Oriente foi, à semelhança do restante contexto europeu, quase exclusivamente produzida por escritores masculinos (reveja-se Anexo 1). Para além dos autores do nosso *corpus*, outros glosaram o motivo do feminino extremo-oriental. Ilustramos de seguida com dois exemplos concretos, antecipando assim algumas das imagens que fazem parte da apoteose feminina que marca a poesia traduzida de António Feijó e a prosa de Wenceslau de Moraes.

Por exemplo, o poeta Augusto Gil (1873-1929) não escapou à sedução pela musa chinesa, que glosa pontualmente em “Lyrica chinesa”, integrada na obra *Musa cerula* (1894: 69-71):

I  
Lembra-me a hastea comprida  
Dos lyrios brancos em flôr,  
A elegancia apeteçada  
Do seu corpo tentador.

II  
Da sua côr singular  
Dá uma ideia leve  
A pallidez do luar,  
Batendo um floco de neve.

III  
Nem o breu, nem o carvão,  
Nem a noite sem estrellas,

V  
Das suas fallas suaves,  
Ao som commovente e lêdo,  
Cessam os cantos das aves  
E as folhas ficam de quedo.

VI  
O seu meigo olhar luzente  
Nem sei bem o que revela...  
Lembra um lago azul, dormente,  
O dulcissimo olhar d’ella.

VII  
Da sua mão pequenina,  
Disse o imperador chinez:

Têm a densa escuridão  
Das suas tranças tão bellas.

IV  
A sua bocca, a sorrir,  
Quando mostra os alvos dentes,  
Lembra perolas d'Ophir  
Entre dois rubis fundentes.

Dava o throno, o sceptro, a China,  
Pel-a beijar uma vez.

VIII  
Quanto ao pé – que perfeição! –  
Eu nem citarei mais factos:  
Cabem na palma da mão  
As fôrmas dos seus sapatos.

Este poema consiste num elogio de oito quadras (populares) em torno da mulher chinesa, em que cada quadra corresponde, *grosso modo*, ao enaltecimento de um traço feminino particular e em que os atributos físicos dessa mulher, que não é nomeada, se coadunam com o seu perfil moral: “tranças tão bellas”, “bocca, a sorrir”, “alvos dentes”, “fallas suaves [...] commovente e lêdo”, “meigo olhar luzente”, “dulcissimo olhar”, “mão pequenina”, “pé – que perfeição!”. É sobretudo na natureza que o sujeito poético procura imagens para construir comparações que veiculem a perfeição, o refinamento e a pureza dessa mulher por quem, à semelhança de Salomé, o imperador chinês daria o trono e em cujo olhar enigmático esse sujeito submerge. Desenha-se uma beleza cuja “miniatura” ecoa a japonesa de Loti, mas que, ao contrário daquela, é sedutora e envolvente, que nem o próprio Oriente, servindo de estímulo erótico: “A elegancia apetecida/Do seu corpo tentador”. Como veremos no Capítulo 4, o imaginário feminino deste poema condensa muitas das imagens que *Cancioneiro chinez*, publicado quatro anos antes, elabora.

Amigo e correspondente de Camilo Pessanha, o poeta Alberto Osório de Castro (1868-1946) destaca-se quer por uma produção poética onde, ao contrário do exemplo anterior, abundam retratos femininos do Sudeste Asiático, que o poeta conheceu intimamente em virtude da sua carreira de magistrado (ênfase especial para Goa e Timor), quer pela apropriação da metáfora do feminino para descrever curiosidades etnográficas e outros exotismos. Dos três poemas que dedica a Wenceslau de Moraes – “Sonatina das folhas caídas”, datado de Maio de 1906 (*A Cinza dos myrtos*, 1906), “Musumé”, datado

de 1908 (*Flores de coral*, 1910), e “Nina Chai”, datado de 1911 (*O Sinal da sombra*, 1923) –, abaixo transcrevemos o segundo, que cultiva um retrato de feminino japonês que, no Capítulo 5, mostraremos ser central na literatura de Moraes:

Graça da *musumé*,  
que a Venceslau de Moraes enfeitiça,  
agora vejo muito bem como é...  
ave do Paraíso que se arriça.

Ave de Paraíso, ou borboleta  
dum céu de fantasia!  
Como ela entreabre a pupilita preta,  
diabinho de Quimera e de Ironia!

E azuis, de nácar, cor d’opala ou rosa,  
de folhas mortas ou de flor de vida,  
os seus quimonos fazem-na radiosa,  
asa de sonho sobre a larva erguida.

Asa de sonho, mas também de presa.  
Gosta de mel ou sangue a *musumé*.  
Como a das asas vejo agora que é,  
graça que a alma de Moraes tem presa.  
(Castro 2004a: 304)

O poema “Musumé” retrata a jovem nipônica como uma figura ambígua, que oscila entre o bem e o mal: “Ave de Paraíso, ou [...]diabinho de Quimera e de Ironia”, “folhas mortas ou de flor de vida”, “sonho, mas também de presa”, “mel ou sangue”. A cadência pendular em que assenta este testemunho poético denota a hesitação do sujeito que não consegue determinar se o fascínio que a *musumé* (literalmente filha ou rapariga jovem) exerce sobre Wenceslau de Moraes é positivo ou negativo. Confessa-se a incapacidade de compreender esta figura e constata-se o magnetismo que ela exerce sobre Moraes.

Tal como Pierre Loti, também Alberto Osório de Castro lamenta a ocidentalização da mulher nipônica, lamento este que antecipa a apologia que Moraes fará do passado ancestral do Japão. Atentemos no poema “Embaixatriz do Oriente” (Singapura, 1911):

Vi-a embarcar, suave e franzina,  
Vestida à moda da estação  
Como uma Parisiense fina  
Essa embaixatriz do Japão.

Olhos um quase-nada estreitados  
Na breve sombra das sobancelhas.  
Palidez toda em tons ambarados,  
Na boca o ardor das rosas vermelhas.

E não, não era caricatura  
Do figurino duma elegante,  
Mas a flor duma alta cultura,  
A *Grande Dame* do Sol Levante.

No coral negro do olhar havia  
Já a tristeza dum sonho de hoje,  
Talvez a vaga melancolia  
Desse passado que à pressa foge.

No trajo embora da ocidental  
Bem se pressente como ela é  
Ainda a mulher oriental,  
A Sada Yaco e a *Musumé*.

Ó Fernão Mendes, como palpita  
Na tua obra de heróica energia  
O rir gracioso da princesita  
Que te troçou no Japão um dia!

Meigas mulheres orientais,  
Ó Japonesas das embaixadas,  
Vós, doces Turcas “desencantadas”,  
Não se repete o passado mais.

E, Istambul de oiro! florida Yêdo!  
Cairo de rosas! pode bem ser  
Que já guardeis o extremo segredo  
E a graça última da mulher.  
(Castro 2004b: 101-102)

De assinalar no poema transcrito é a melancolia que o sujeito observador vislumbra no olhar da embaixatriz japonesa, que julga saudosa do tempo anterior ao do da ocidentalização. Termina, por isso, relembando Fernão Mendes Pinto, que pertenceria a esse passado: “Desse passado que à pressa foge”; “Não se repete o passado mais”. Dirige este alerta às japonesas “das embaixadas” (que lemos como a japonesa emancipada que vive no Ocidente ou ocidentalizada), nas quais, porém, ainda se vislumbraria a japonesa da tradição, equiparando-as às “doces Turcas ‘desencantadas’”, em intertexto directo com *Les Désenchantées* (1906) de Pierre Loti, obra que se centra na condição da mulher turca.

Através deste périplo pela imagética do feminino oriental, procurámos mostrar como o mito de duas figuras finiseculares que consideramos sintomáticas do feminino perverso oriental, Salomé e Turandot, esteve em sintonia com os clichés orientalistas enunciados por Said. Sobretudo através delas articulámos noções psicanalíticas, como a histeria e a neurose (Freud) e o fetichismo (Freud, Yeğenoğlu), com o perfil da mulher



decadentista e o da Nova Mulher de fim-de-século e princípio do século XX, noções que recuperaremos na segunda parte da dissertação. Socorremo-nos, de igual modo, de vários exemplos literários para ilustrar um ideal de feminilidade extremo-oriental em oposição ao feminino perverso, antecipando assim os perfis femininos do nosso *corpus* literário. A partir dos exemplos que aqui referenciámos, parece-nos importante constatar que as figuras mais positivas que compõem a imagética do feminino extremo-oriental são, relativamente a Salomé e a Turandot, fixadas através de um singular generalizante. São, pois, apresentadas como essencializações, através de designações como “a mulher chinesa”, “a mulher nipónica” ou “a *musumê*”, enquanto os tipos mais negativos se reconheceriam através de figuras concretas e nomeadas do imaginário mítico-cultural ou, alternativamente, pelo diálogo reconhecível que esses tipos estabeleceriam com estas figuras.

### **3.4. Feminização do Oriente como tradução cultural**

Advogar a figura feminina como meio de referenciação estética, retórica ou imagética do Oriente oitocentista e, por conseguinte, de acesso privilegiado ao conhecimento do Oriente que ela representa é assumi-la como uma figura de mediação, pela qual se articula a relação entre as culturas em contacto, e de/em tradução, pela qual se cria uma identidade cultural e de género para o Oriente. Doris Bachmann-Medick refere-se sobretudo a um espaço translatório (“translational spaces”) onde se moldariam as relações, identidades e câmbios interculturais através de processos específicos de tradução cultural (2009: 9); a figura feminina oriental ocupa, na feminização do Oriente, esse espaço translatório.

No já citado ensaio “On Translatability”, Wolfgang Iser (1994: 9-10) define uma tipologia de estratégias para a diferenciação da alteridade, que oscila entre a assimilação (ou redução ao próprio) e a tentativa de configuração de uma relação de não-identidade

ou dissemelhança, que, como vimos no capítulo anterior, se processaria sempre por um filtro doméstico, por aquilo que domesticamente se acreditaria definir a diferença cultural e de género. Feminizar o Oriente implica, portanto, adaptar a figura feminina oriental à agenda doméstica europeia, seja para assimilá-la seja para enfatizar a sua diferença, e nesse processo ter-se-á frequentemente como horizonte de referência ou comparação o estatuto e a posição da mulher ocidental no Ocidente. Daqui resultará, como se viu, uma identidade doméstica e domesticada, para a qual se admitem diferentes graus de domesticidade. Relembra Venuti que:

Translation forms domestic subjects by enabling a process of “mirroring” or self-recognition: the foreign text becomes intelligible when the reader recognizes himself or herself in the translation by identifying the domestic values that motivated the selection of that particular foreign text, and that are inscribed in it through a particular discursive strategy. (1998: 77)

Substituindo “texto” por “mulher”, o êxito da inscrição do elemento estrangeiro, neste caso da mulher oriental, num dado sistema cultural dependeria da capacidade de o público-receptor nele reconhecer os valores domésticos entretanto associados a esse elemento.

Considerar a feminização do Oriente como processo de tradução cultural significa, no âmbito do nosso estudo, contactar com a realidade oriental e percepção-la sobretudo através dos seus elementos ou atributos femininos e traduzi-la para o leitor europeu através dessa diferença de género e com base na ideia europeia de diferença, de género e de corpo feminino. Esse dispositivo retórico permite assim compreender o contacto através do elemento feminino como parte de uma rede discursiva, dominada sobretudo por autorias masculinas, que essencializa o Oriente através da sua natureza feminina. Daqui se infere uma relação de desigualdade entre os espaços culturais e de género em contacto, determinada, em princípio, pela subalternização da geocultura oriental (feminina) no e pelo sistema cultural europeu (masculino), o mesmo que procura o contacto com esse Outro.

### 3.5. Notas conclusivas

Foi nosso objectivo propor, neste capítulo, a reinvenção da alteridade oriental através do corpo e do género femininos como dimensão constitutiva do discurso finissecular sobre o Oriente. Mostrámos como o feminino é apropriado pelo discurso de diferenciação do Oriente enquanto signo da diferença cultural e sexual, sobretudo na exotização da literatura produzida por sistemas culturais colonizadores. Esta imagética do feminino oriental introduz, deste modo, uma nova dimensão no exotismo problematizado por Segalen e também na dupla orientalização em que assenta, em nossa opinião, a análise que Edward Said faz do orientalismo: para além do exotismo no espaço (orientalismo), a que está associado o exotismo no tempo (historicismo), vem juntar-se o exotismo de género, onde, segundo Segalen, “toute la Différence, toute l’incompatibilité, toute la Distance, surgit, s’avère, se hurle, se pleure, se sanglote avec amour ou dépit” (1978: 47). É este triplo exotismo que pretendemos articular com a análise do nosso *corpus*, nos Capítulos 4 e 5, o qual inscrevemos numa prática discursiva assente numa rede de imagens, valores e implicações estético-ideológicos, que reflectem as assimetrias que ligam Portugal ao Extremo Oriente e que conotam a tradição orientalista que lemos no *corpus*. Pretendemos identificar no conjunto de textos seleccionados, circunscrito à Ásia Oriental e a partir da configuração da figura feminina extremo-oriental, pontos de convergência ou continuidade e divergência ou ruptura, que conduzam a uma nova ou, pelo menos, mais profunda compreensão não só do orientalismo literário português, mas do próprio imaginário cultural e exótico luso.

Ancorados numa abordagem metodológica que procura pensar o orientalismo num contexto concreto de tradução cultural, argumentámos a favor do reconhecimento de uma feminização do Oriente que estudos como os de Julia Emberley, Reina Lewis, Lisa Lowe,

Rana Kabbani, Piya Pal-Lapinski e Meyda Yeğenoğlu já contestaram, mas sem em momento algum recorrerem ao paradigma tradutológico que sustenta o nosso argumento. Enquanto estes estudos privilegiam o espaço mais próximo do Oriente islâmico e o contributo de narrativas contra-hegemónicas para o desenvolvimento do discurso colonial e pós-colonial, assim como as estruturas psicanalíticas (desejo e fantasia sexuais) que enformam a obsessão pela mulher oriental (Yeğenoğlu), a erotização do Oriente nas narrativas europeias masculinas e nas artes visuais (Kabbani, Yeğenoğlu, Lewis, Pal-Lapinski), a especificidade do olhar feminino ocidental para a formação de uma ideologia orientalista (Emberley, Lewis, Lowe, Yeğenoğlu), entre outras linhas de análise, na nossa abordagem optámos, como já ficou explícito, por uma mudança de espaço oriental e de sustentação teórica. Dentro da tradição literária europeia, elegemos Salomé e Turandot como figuras de transição emblemáticas do período histórico-cultural em análise no nosso estudo, para além de concretizarem estereótipos femininos negativos. Através delas conseguimos também demonstrar a crescente literatura crítica que tem procurado problematizar o Oriente como geografia feminina ou território privilegiado para a idealização do feminino.

No presente estudo, centrado exclusivamente no *topos* Extremo Oriente, localizado entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, pretendemos analisar como se processa a desterritorialização da figura feminina extremo-oriental e a sua recontextualização ou importação para o sistema literário português. Através do *corpus* seleccionado procuraremos compreender como a formação e a localização estratégicas de quem escreve o Oriente influenciam o espectáculo do feminino extremo-oriental, sua percepção e textualização. Não podemos, todavia, deixar de reiterar a limitação do nosso estudo de caso: tendo a feminização do Oriente sido transversal aos principais orientalismos europeus, como os estudos supracitados indicam, argumentar a mesma estrutura de diferença

para o contexto português implicaria um estudo mais compreensivo da literatura portuguesa que a nossa análise, por se centrar em dois estudos de caso concretos, não proporciona. Acreditamos, contudo, que este estudo pode ser um passo nessa direcção.

Vimos que a tradução cultural está preferencialmente associada a géneros literários como a narrativa de viagem, a etnografia, o romance colonial ou pós-colonial. Na presente dissertação, estudamos, de forma menos imediata ou óbvia, a poesia traduzida de António Feijó e, de forma mais imediata, a prosa híbrida de Wenceslau de Moraes. Consideramos a obra de ambos os autores, que partilham o mesmo perfil de exilado, como espaços que proporcionam o estudo da diferença extra-europeia, concentrada na figura feminina, a partir de um posicionamento geocultural periférico ao circuito preferencial de comercialização e leitura das suas obras. É de salientar que em momento algum da nossa pesquisa encontrámos evidência de os autores terem tido conhecimento ou lido a obra um do outro. António Feijó e Wenceslau de Moraes enveredaram ambos pela carreira diplomática ou consular, que Luís de Magalhães considera ser “a carreira favorita dos nossos literatos”, na qual também se notabilizaram, a par do poeta-tradutor, “o Barão de Rousado, Eça de Queiroz, Batalha Reis, Jaime de Seguiér, Coelho de Carvalho, Wenceslau de Moraes” (*PC* 2004: 337). Foi esta a única referência que encontrámos, entre o círculo de amizades íntimas de António Feijó, onde o seu nome figura ao lado do de Moraes.

A respeito do modo de circulação da retórica da feminização do Extremo Oriente, recordamos Edward Said, para quem:

O conjunto de relações entre as obras, os públicos e alguns aspectos específicos do Oriente, por conseguinte, constitui uma configuração que se pode analisar – assim, por exemplo, os estudos filológicos, as antologias de literatura oriental, os livros de viagem ou as fantasias orientais – e cuja presença no tempo, no discurso, nas instituições [...] lhe confere força e autoridade. (Said 2004a: 23)

Enquanto *Cancioneiro chinês* consiste numa antologia de literatura asiática em tradução, a prosa de Wenceslau de Moraes insere-se sobretudo na categoria de “livros de viagem, ou as fantasias orientais” acima mencionada. Muito embora uma experiência directa como a de Moraes sugira, em princípio, um relato menos especulativo e com maior consistência histórica e factual do que um testemunho indirecto, a sua prosa não pode, contudo, ser considerada como garantia de um discurso mais “autêntico” sobre a realidade percebida.

A obra traduzida de António Feijó representa uma minoria dentro do panorama literário português, em que o número de livros originalmente escritos em língua portuguesa sobre temas orientais é superior à porção pouco significativa de texto traduzido, directa ou indirectamente, de línguas orientais<sup>190</sup>. Como veremos, nesse processo de interiorização e reescrita do Outro, a poesia traduzida de António Feijó é posta ao serviço de uma estética exótica. Miranda de Andrade descreve *Cancioneiro chinês* como “uma bela nota de exotismo na Literatura portuguesa, a qual ficou, com ele, mais enriquecida, devendo, por isso, enfileirar o seu autor, em lugar de destaque, entre os maiores ‘exotistas’ seus contemporâneos” (1965: 102).

Também a prosa de Wenceslau de Moraes figura lado a lado desta poesia como exemplar de uma literatura exótica em língua portuguesa na viragem do século XIX para o XX. É, com efeito, reputada de “exótica” (Brochado 1924: 187), ou versando “exotis-

<sup>190</sup> Há poemas e contos traduzidos de línguas asiáticas que foram publicados dispersamente na imprensa periódica portuguesa da época, e cujo levantamento e sistematização estão por fazer. É sem dúvida de louvar o esforço ímpar de Camilo Pessanha, pelas suas oito “Elegias chinesas”, traduzidas directamente do chinês e publicadas em 1914 no jornal macaense *O Progresso*. O conto “O Pastor de carpas. Imitado do japonês”, publicado no *Gabinete de leitura* (n.º 8, Fevereiro de 1884, pp. 103-105), ou “As Borboletas (conto japonês)”, publicado no semanário *Branco e negro* (9 de Agosto de 1896, p. 7), são também dois exemplos dignos de nota. Poucos são os romances de autores asiáticos que se podem assinalar em tradução para português. Salientamos, a título de exemplo, os romances japoneses *Nami-Ko*, de Kenjiro Tokutomi, traduzido em 1906, por via de uma versão inglesa, por Couto Nogueira e inserto na colecção “Horas de Leitura” da Guimarães & C.ª Editores, e *Os 47 Capitães*, de Tamenaga Shunsuy, traduzido em 1909, por via, supomos, de uma tradução espanhola directa datada do mesmo ano, por Joaquim Ribeiro de Carvalho (1880-1942) e publicado por “A Editora”.

mos niponicos” (A. de A. 1923: 462). A recepção crítica tende ainda a associar o autor e a sua obra ao espaço Japão, quando esta é mais vasta, nela conceptualizando também os espaços Macau e China, que são objecto de estudo nesta dissertação. Em carta a Henrique Lopes de Mendonça, datada de 3 de Novembro de 1926, Wenceslau de Moraes afirma que “[s]erei, sim, como tu queres que eu seja, o primeiro em litteratura propriamente exotica; mas isto pela simples razão de ser eu só a cultivar o ramo (sem falar nos autores antigos); sou pois o primeiro, como o único, na minha especialidade” (Cartaxo 1999: 19-20). A 13 de Dezembro de 1901, comenta com o amigo Vicente Almeida d’Eça (1852-1929) a sua ambição de “escrever bons livros, ou maus, mas cheios de alma, sobre este exotico paiz”, lamentando todavia que “[c]heguei ao Japão quando entrava na velhice... é pena” (Moraes 1998: 26; ênfase do original).

Se o Japão é, por excelência, o laboratório cultural de Wenceslau de Moraes, em António Feijó a poesia e a tradução poética são o seu laboratório literário. No estudo destes laboratórios, a nossa atenção recai primeiramente sobre a convocação explícita de figuras femininas como emblemáticas do espaço a que pertencem e que representam. A essa convocação acrescentamos as conotações que elas sugerem, por via da metáfora, da metonímia, da sinédoque, da imagem ou de outros efeitos retórico-estilísticos, do Oriente como espaço feminino. Ambos os autores cultivam a beleza do Oriente, que a mulher extremo-oriental ajuda a concretizar, simbolizar e personificar; ambos preconizam formas de introdução de novidade cultural pela reescrita de experiências distintas com a diferença extremo-oriental, mas ambas assentes em relações de intertextualidade com outros autores e textos do repertório europeu. A nossa aposta na variedade de tipologias textuais do *corpus* a analisar (desde poesia traduzida à crónica, ao ensaio, à epistolografia) leva-nos a adoptar diferentes parâmetros de análise em função da especificidade textual em jogo. Um desses parâmetros, a que já aludimos por diversas vezes, será identifi-

car intertextos – continuidades ou transformações intertextuais – que dão consistência à imagética elaborada em torno do feminino exótico, uma vez que é nossa convicção que a feminização em língua portuguesa do Extremo Oriente é devedora das tradições orientalistas francesa e anglófona, assim como da tradição literária nacional. É neste sentido que propomos uma leitura comparada da mundividência codificada nos textos e pelos autores do *corpus* literário, a cuja análise procedemos de seguida.



## **PARTE 2**

### **A DEMANDA DO FEMININO EXTREMO-ORIENTAL EM ANTÓNIO FEIJÓ E WENCESLAU DE MORAES**



## Capítulo 4

### *Cancioneiro chinês e o Oriente feminino*

Esta segunda parte do nosso estudo consiste na análise e na interpretação do *corpus* literário. Dividimo-la, por isso, em dois momentos que se estruturam sobre um princípio comparativo promovido pelo enquadramento teórico da tradução cultural: primeiro, centrar-nos-emos em *Cancioneiro chinês* de António Feijó, no seu contexto de produção e recepção, e procederemos à sua análise textual; de seguida, transitaremos para o feminino exótico que a prosa de Wenceslau de Moraes cultivava.

A língua chinesa é a que reúne actualmente mais falantes no mundo, mas continua a ser uma das línguas menos traduzidas (Zhu 2004: 332). Até ao século XIX, o número de traduções a partir de línguas asiáticas como o chinês e o japonês era ainda mais reduzido, predominando a tradução indirecta para a maioria das traduções destas línguas, pouco conhecidas ou geograficamente mais distantes, para línguas europeias (Meschonnic 1998: 226). Segundo a sinóloga Muriel Détrie (1991-1992: 45), até à dissolução da Companhia de Jesus, em 1775, as poucas traduções de literatura chinesa – e o mesmo poderá afirmar-se sobre a literatura japonesa – estavam inseridas em obras mais vastas que procuravam documentar formas e práticas sociais, culturais e religiosas. Também Henri Meschonnic (1998: 232) constatou que é no século XIX que as traduções de textos literários da China, do Japão e da Índia se multiplicam, embora essas traduções fossem preferencialmente lidas como documentos históricos, etnográficos e enciclopédicos. É neste contexto que surge em 1867 *Le Livre de jade*<sup>191</sup>, de Judith Gautier, como uma colecção de traduções de poesia clássica chinesa para a língua francesa. O êxito desta

<sup>191</sup> Doravante referido como *Livre*.

obra repercute-se nas inúmeras edições, traduções e adaptações que conheceu para outras línguas europeias, entre as quais o português, em 1890, através de *Cancioneiro chinês*<sup>192</sup> pelo poeta-tradutor António Feijó.

Como veremos, *Cancioneiro* é um conjunto seleccionado de poemas que viria a consolidar as preocupações temáticas da época, os preceitos estéticos e a técnica versificadora professados pelo poeta-tradutor. Dentre essas preocupações e esses preceitos, e tendo em conta a reflexão exposta nos capítulos anteriores, interessa-nos a configuração do feminino exótico como símbolo e porta de acesso ao Oriente sínico.

#### 4.1. Enquadramento da análise

Importa definir que a nossa abordagem a *Cancioneiro*, não implicando uma comparação (micro)textual entre texto de partida e texto de chegada, prática esta comum aos estudos de caso realizados no âmbito dos estudos descritivos de tradução, visa antes de mais demonstrar a validade de uma análise decorrente do modelo culturalista teorizado por Gideon Toury em afirmações como: “[C]oncrete texts in languages other than the target’s are not part of necessary equipment for launching research [...] even if none is used, the study will still pertain to Translation Studies as long as the assumptions of their temporal preexistence and logical priority are taken into account” (1995: 34). Para o teórico da Escola de Telavive, a tradução é um facto da cultura de chegada (Toury 1995: 29) e é enquanto facto cultural que configura em língua portuguesa uma identidade cultural exótica que analisaremos *Cancioneiro*. Através desta orientação para a cultura de chegada, é nosso objectivo neste capítulo compreender o contexto de importação e recepção desse texto literário e, sobretudo, o retrato que projecta do feminino extremo-oriental, neste

<sup>192</sup> Doravante referido como *Cancioneiro*.

caso da mulher chinesa, que funciona simultaneamente como veio exótico, estético e simbólico de um Oriente que, como veremos, se pretendia representar como idílico. A análise desta figura em tradução permitirá não apenas compreender as valências de uma concepção feminizada do Extremo Oriente como elo unificador de *Cancioneiro*, mas também articular exotismo e orientalismo como instâncias formadoras dessa concepção.

Sendo *Cancioneiro* uma tradução indirecta, porque baseada na importação de conteúdo poético de origem extra-europeia por meio da língua francesa, será também possível compreender melhor a relação entre os sistemas culturais de origem (China), de intermediação (França) e de chegada (Portugal). Este circuito de interferências e contágios, com naturais implicações para a configuração da alteridade feminina, levanta questões terminológicas que resolvemos do seguinte modo, com base nas relações de precedência textual que se podem estabelecer: *Cancioneiro* é o texto de chegada e a versão francesa é o texto de partida ou texto (ou tradução) intermédio ou mediador. Os poemas chineses serão designados como os originais ou o texto de partida da tradução francesa.

Nesta transferência de conteúdos poéticos para a cultura portuguesa finissecular é de reconhecer a importância centralizadora da literatura e da cultura francesas no sistema europeu em geral<sup>193</sup> e, sobretudo, em sistemas mais periféricos como o português. Pertinente é relembrar o ensaio “O Francesismo”, onde Eça de Queirós afirma, sem hesitar, que Portugal é “*um país traduzido do francês*” ([s.d.]: 387; ênfase do original). Esta dependência da literatura portuguesa em relação ao sistema francês (Machado 1984) leva-nos a presumir que mesmo os projectos de tradução realizados para a língua francesa não teriam passado despercebidos aos círculos literários portugueses de então. Logo,

<sup>193</sup> “En France [...] la domination littéraire qui s’exerce sur l’ensemble de l’Europe à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle est si peu contestée et contestable, que l’espace littéraire français devient l’un des plus autonomes, c’est-à-dire l’un des plus libres à l’égard des instances politico-nationales” (Casanova 2008: 133). O estudo de Pascale Casanova, direccionado sobretudo para a análise dos circuitos literários como evidência dos fenómenos e transacções literários ocorridos na Europa entre os séculos XVI e XX, procura de tal modo mostrar a centralidade do sistema francês que tem sido objecto de crítica pelo galocentrismo que propagandeia.

supomos, o que se traduzia de uma língua periférica (chinês) para outra língua tida como periférica (português) dependeria em grande medida do que se traduzia dessa primeira língua periférica para línguas de maior prestígio, como é o caso do francês. De acordo com Johan Heilbron, que fala da perspectiva da sociologia da tradução,

the more central a language is in the translation system, the more it has the capacity to function as intermediary or vehicular language, that is as a means of communication between language groups which are themselves peripheral or semi-peripheral.  
[...] Given the central position of French in European culture, not only French books but also translations into French attracted special attention from authors, translators and publishers. French translations were often retranslated into other languages. (1999: 435)

A obra em análise neste capítulo ilustra o fenómeno acima descrito de tradução a partir de uma tradução em língua francesa<sup>194</sup>, que é usada como língua intermédia.

O conceito de “reescrita”, ao qual temos vindo a aludir à luz da tese de que a tradução cultural é uma reescrita da alteridade, está implícito nesta análise. Porque, como demonstraremos, *Cancioneiro* é um exercício interpretativo em que uma autoria masculina, um poeta-tradutor, propõe uma *reescrita* estética do Oriente assente numa identidade de género. Ao conformar-se a uma determinada agenda ideológica ou de outra natureza, a tradução é para André Lefevere a forma mais óbvia de reescrita (1992: 9), por via da qual se manipula, de forma eficaz, o elemento estrangeiro e a sua identidade. Através da fórmula *tradução como reescrita como manipulação* veio sugerir-se, segundo Duarte, a “desaxiologização da polaridade original/tradução” e impor a ideia de que “o texto traduzido [seria] sempre manipulativo, sempre uma reelaboração de materiais outros” (2004b: 2). Entendemos aqui a reescrita como um conceito operativo que abre espaço à imprevisibilidade do resultado de um qualquer processo de tradução (cultural) ou de reelabora-

<sup>194</sup> Evitamos os conceitos de “retradução” e “retraduzir”, porque, a nosso ver, se circunscrevem ao acto de voltar a traduzir para a mesma língua de chegada um texto anteriormente traduzido para essa língua.

ção de materiais discursivos, bem como à do seu impacto, cultural, estético-literário ou outro, no contexto de chegada.

Recuperamos ainda a crítica de Luise von Flotow, membro influente da chamada escola canadiana dos anos 1980 e 1990, a qual, visando o estudo de traduções feministas, constatou a (sobre)politização do exercício tradutório quando posto ao serviço de um programa de afirmação de uma consciência feminista. Von Flotow estipula sobretudo três grandes linhas de pesquisa na interligação entre tradução e género, conceito este que ela entende numa quase total sobreposição semântica com o de feminismo:

[F]ocusing on gender as a sociopolitical category in macro-analyses of translation phenomena, such as the production, criticism, exchange, and frame of works, authors and translators; [...] examining gender issues as the site of political or literary/aesthetic engagement through micro-analyses of translated texts; and [...] shaping related, more theoretical questions applied to or derived from translation praxis. (2010: 2)

É sobretudo na combinação entre a primeira e a segunda linhas de pesquisa que situamos o nosso estudo, como se verifica pela estrutura organizativa do presente capítulo. Este divide-se em cinco partes: primeiro, traçaremos os perfis biobibliográficos quer do poeta-tradutor António Feijó quer de Judith Gautier, para definirmos o contexto de produção do texto que em 1867 desperta o interesse europeu para a China literária; em segundo lugar, será objecto de estudo a recepção crítica de *Cancioneiro*, que conhece duas edições em Portugal (1890 e 1903) e que comentaremos com base em textos críticos coevos; em terceiro, procederemos à análise da primeira edição de *Cancioneiro* a partir dos parâmetros de descrição preliminar e macrotextual definidos por Lambert e Van Gorp (1985); de seguida, descreveremos sucintamente o projecto de reedição de *Cancioneiro*; em quinto e último lugar, procederemos à análise textual daquele que é o nosso objecto de investigação – a configuração do feminino extremo-oriental em *Cancioneiro*.

Estes diferentes momentos de análise permitirão compreender o que Michaela Wolf descreve como “o lugar onde os tradutores, enquanto mediadores culturais, e outros agentes envolvidos no processo de tradução discutem e compõem a tradução para a sua recepção, incluindo todos os meios imagináveis, tais como recensões, críticas ou antologias” (2008: 115). A estes instrumentos de trabalho acrescentamos ainda o legado epistolar de António Feijó, ao qual nos reportaremos sobretudo enquanto metadiscorso sobre a sua estética lírica e tradutória.

## **4.2. António Feijó, o poeta e o poeta-tradutor**

### **4.2.1. Perfil biobibliográfico**

António Joaquim de Castro Feijó (1 Junho 1859, Ponte de Lima – 20 Junho 1917, Estocolmo) cedo manifesta os seus dotes poéticos, sobretudo durante os tempos de estudante de Direito na Universidade de Coimbra (1877-1883). Volvidos três anos após cursar em Coimbra e várias tentativas frustradas de ingressar na advocacia, envereda pela carreira diplomática<sup>195</sup>. Esta leva-o ao Brasil (Julho 1886 – Dezembro 1889), onde, entre outras figuras, contacta com o escritor Machado de Assis (1839-1908), e, de seguida, à Suécia, onde permanece até ao final dos seus dias (Janeiro 1891 – Junho 1917). O Brasil, envolvendo algumas deslocações pela Argentina e pelo Paraguai, e a Suécia, com as constantes viagens a França (sobretudo Paris), Dinamarca, Alemanha (sobretudo Berlim), Noruega e Rússia, foram os principais circuitos geoculturais por onde o poeta se movimentou<sup>196</sup>.

<sup>195</sup> Sobre a sua carreira diplomática, consulte-se, para além de Silva Duarte (1961) e António Cabral ([1939]): Fernando de Castro Brandão. 2008. *António Feijó – diplomata*. Lisboa: Europress.

<sup>196</sup> Sobre as movimentações de Feijó nalguns destes círculos culturais, veja-se: Adelino Tito de Moraes. 2009. *No Rasto de António Feijó em Estocolmo e Paris*. Ponte de Lima: [s.n.].



Nunca viajou pelo Oriente, mas vontade não teria faltado; a inadaptação ao meio socio-cultural brasileiro leva-o a ponderar pedir transferência para a China: “Consta-me que vae vagar o Consulado de Schangae, na China [...], vou pedir a minha transferencia [...]. Quero ver o Oriente enquanto tenho algum sangue na guelra” (carta LXI 2 Janeiro [1887] – Queirós 1961: 86).

Em vida, publica oito livros de poesia e muitos outros poemas, que se encontram dispersos pela imprensa periódica de então. Dos diversos periódicos em que colaborou, destacamos *Museu illustrado* (1878-1879), *Revista scientifica e litteraria* (1880-1881), *Zé P'reira* (1881), *Revista de Coimbra*, *O Instituto*, *A Provincia*, *Correspondencia de Coimbra*, *Novidades*, *A Folha nova*, *Brasil-Portugal*, *Pero Galego*, *Diario de noticias*, *Limiana*, *Commercio do Lima*, *Almanaque de Ponte de Lima*, *O Lima*, entre outros.

O poeta estreia-se literariamente em 1880, sob o pseudónimo “Fra-Diavolo”, com *Satyra funambulesca*<sup>197</sup>, a que se segue *Sacerdos magnus* em 1881, posteriormente inser-to, no ano seguinte, em *Transfigurações*. Centrado na noção de progresso humano (Lopes 1972: 11), este último título reúne poesias escritas entre 1878 e 1882, incluindo “Esfinge eterna” (1880) e “Ahasverus” (1881). “Ahasverus” seria, como o subtítulo indi-ca, uma recriação poética do poema inédito *A Via dolorosa*, que tende a ler-se em con-junto com o poema publicado em 1881 no periódico *A Folha nova*: “Antiguidade védica. Fragmentos dum poema inédito – *A Via dolorosa* (epopeia da história)” (*PDI* 2005: 97-101). António da Costa Lopes elege este poema como inaugurador do despontar para “outra zona da humanidade, que feriu especialmente a atenção do poeta: refiro-me ao Oriente – sobretudo, às velhas civilizações da Índia e da China” (1972: 18). Como assi-nala J. Cândido Martins (*PDI* 2005: 99), estes fragmentos de epopeia moderna terão sido inspirados em Victor Hugo e na sua recolha poética *La Légende des siècles* (1859, 1877 e

<sup>197</sup> Doravante referido como *Satyra*.

1883), assim como em *Poèmes antiques* (1852) e *Poèmes barbares* (1862) de Leconte de Lisle (1818-1894)<sup>198</sup>, que Feijó designa como “paysagista por excellencia do Oriente” (1994: 143). As preocupações filosóficas positivistas que se inscrevem em *Transfigurações*, que foram objecto de estudo em Lopes (1972) e Santos (1985) e que estão patentes nas epopeias modernas mencionadas, apontam, segundo Martins, para o princípio do progresso humano que “encaminha o Homem no sentido da sua libertação final, depois do longo itinerário a partir do caos primitivo e da nebulosa génese das raças” (*PDI* 2005: 100). Deste ponto de vista, podemos assinalar, em particular nesta fase mais inicial da obra de Feijó, o interesse pela diversidade humana, pelas suas origens e modos de expressão, em que integramos *Cancioneiro*. António Lopes conclui ainda que, com base nessas influências positivistas, “dado o interesse de Feijó pelas ideias e pelas produções literárias que da França vinham, a génese de *Antiguidade védica* e do *Cancioneiro chinês* já não constitui enigma” (1972: 19).

*Lyrical e bucolicas* (1876-1883)<sup>199</sup>, de 1884, vem confirmar o seu estatuto de poeta<sup>200</sup>, e é também nesta colecção que se verifica pela primeira vez a inclusão de um “poema chinês”, que viria mais tarde a fazer parte de *Cancioneiro*: trata-se de “Sobre o rio Thchú (do poeta chinês Thu-Fú)” (*PC* 2004: 100)<sup>201</sup>. Podemos, por isso, situar o início do projecto de tradução dos poemas que compõem *Cancioneiro* em 1884.

<sup>198</sup> Acrescentamos ainda o nome de Edgar Quinet, com o poema épico *Ahasvérus* (1834), que viria a ter um papel importante na literatura francesa ao estimular uma série de trabalhos ligados à história e ao progresso da humanidade. Outros nomes oitocentistas e em outras línguas europeias recuperaram esta lenda medieval do judeu errante.

<sup>199</sup> Doravante referido como *Lyrical*.

<sup>200</sup> *Lyrical* inclui o poema “Pálida e loira”, pelo qual se tornaria largamente conhecido: “Morreu. Deitada no caixão estreito,/Pálida e loira, muito loira e fria,/O seu lábio tristíssimo sorria/Como num sonho virginal desfeito.//– Lírio que murcha ao despontar do dia,/Foi descansar no derradeiro leito,/As mãos de neve erguidas sobre o peito,/Pálida e loira, muito loira e fria...//Tinha a cor da rainha das baladas/E das monjas antigas maceradas,/No pequenino esquife em que dormia...//Levou-a a Morte na sua garra [*sic*] [graça] adunca!/E eu nunca mais pude esquecê-la, nunca!/Pálida e loira, muito loira e fria...” (*PC* 2004: 89).

<sup>201</sup> A versão publicada seis anos mais tarde em *Cancioneiro* seria igual não fosse a maiusculização do substantivo “Lua” e a alteração do primeiro verso da última estrofe: “E sonho então” (*PC* 2004: 100) dá lugar a um crescendo – “E sonho e penso e phantasio então” (*CC* 1890: 54). Note-se apenas que, tanta nesta versão

Um ano mais tarde dá à luz o poemeto *Á Janella do Occidente* e em 1897 é publicado *Ilha dos amores*<sup>202</sup>, quando Feijó já se encontra estabelecido em Estocolmo. *Ilha* consiste numa recolha de poemas do exílio (Serra 1955: 113) que, em diálogo intertextual evidente com o episódio “A Ilha dos amores” d’*Os Lusíadas*, é normalmente definido como um tributo à mulher e ao amor. Em 1907 surge o último volume de poesias que publica em vida, sob o pseudónimo Ignacio d’Abreu e Lima; trata-se de *Bailatas*, que reúne composições poéticas jocosas cujos títulos consistem em adjetivos no género feminino, nenhuma das quais ecoando, porém, o tipo chinês ou um outro tipo de feminino oriental que pudesse ser relevante para o presente estudo.

*Sol de Inverno – ultimos versos* (1915)<sup>203</sup> e *Novas bailatas*<sup>204</sup> são obras póstumas, publicadas em 1922 e 1926, respectivamente. Foram, todavia, deixadas organizadas, paginadas e revistas pelo poeta pouco antes de falecer, como Luís de Magalhães viria a esclarecer (PC 2004: 321). *Sol* evoca um lirismo alinhado com a sua condição de exilado, em que está patente uma tónica saudosista, toldada de melancolia e resignação. Já *Novas*, também assinado pelo pseudónimo Ignacio d’Abreu e Lima, surge como uma sequela de *Bailatas*, sem, contudo, se cingir a uma gradação de perfis femininos.

Dado à estampa em Outubro de 1890, *Cancioneiro* foi, pois, o sexto volume de poesias de António Feijó, nele reunindo composições poéticas publicadas na sua maioria no jornal portuense *A Provincia*, sobretudo entre 1885 e 1887. É durante este período que o poeta se fixa no Brasil, primeiramente no Rio de Janeiro, a que se segue Rio Grande do Sul e Pernambuco, para onde fora enviado a 23 de Junho de 1886, na qualidade de cônsul-adido à legação portuguesa.

---

do poema como nas que constam de ambas as edições de *Cancioneiro*, há uma gralha no título, que apenas no índice final das últimas é corrigida – “Sobre o rio Tchú”.

<sup>202</sup> Doravante referido como *Ilha*.

<sup>203</sup> Doravante referido como *Sol*.

<sup>204</sup> Doravante referido como *Novas*.

Embora *Cancioneiro* seja o único livro de poesia traduzido dentro do repertório literário do poeta-tradutor, não é, porém, o único exemplo da sua actividade tradutória. Traduziu outros poemas, publicados primeiramente em periódicos e mais tarde em recolhidas poéticas mais vastas, bem como poemas que nunca passaram da imprensa periódica. Para além do modo lírico, podem assinalar-se outras incursões tradutórias, que mencionaremos de seguida. No Anexo 5 sistematizamos, num quadro, o perfil tradutório de António Feijó, no qual incluímos breves observações sobre cada texto traduzido<sup>205</sup>. Deste quadro-síntese excluimos ambas as edições de *Cancioneiro*, bem como os poemas traduzidos a partir de *Livre* que não constam de nenhuma dessas edições e que serão listados noutra anexo para esse efeito.

Com a mudança para Estocolmo em 1891, onde assume funções como Encarregado de Negócios interino e é em 1901 promovido a Ministro Plenipotenciário nas cortes sueca e dinamarquesa, António Feijó decide dedicar-se ao estudo da língua sueca; chega mesmo a fazer traduções directamente do sueco para português, sobretudo com o intuito pedagógico de aperfeiçoar o seu domínio da língua. Em *A Recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*, Tânia Filipe e Campos sublinha o seu trabalho “incontornável [...] para a divulgação da cultura sueca em Portugal, bem como para a divulgação de autores portugueses naquele país” (2007: 43-49).

Um dos seus primeiros projectos de tradução do sueco consistiu na tradução das cartas do pastor Carl Israel Ruders (1761-1837), escritas entre 1799 e 1802, sobre a sua estada em Lisboa e viagens por Portugal. Originalmente publicadas em três volumes entre 1805 e 1809, *Portugisisk resa beskriiven i bref till Vanner* foi traduzido como *Viagem em*

<sup>205</sup> Para a construção deste perfil tradutório, definimos como primeira fase de pesquisa a consulta dos volumes quarto (1994) e quinto (1999) de *A Tradução em Portugal – 1871/1900* por A. A. Gonçalves Rodrigues e, num segundo momento, a dos volumes de *Poesias completas* (2004) e *Poesias dispersas e inéditas* (2005) de António Feijó por J. Cândido Martins. Sempre que possível e pertinente consultámos ainda as publicações onde as suas traduções apareceram originalmente.

*Portugal 1798-1802*. Estas cartas não foram traduzidas na sua totalidade e conheceram uma publicação irregular entre 1906 e 1912 (Chaves 1981: 22). Saíram em 52 números do periódico *Diario de noticias*, sendo reunidas e publicadas em livro só em 1981, projecto que se concretiza pela mão de Castelo Branco Chaves<sup>206</sup>.

Embora concluída em 1900<sup>207</sup>, é apenas em 1906 que Feijó dá à estampa a tradução portuguesa de *Lycko-Pers resa. Sagospel i fem akter* (1882) de August Strindberg (1849-1912), pela Livraria Clássica Editora: *A Viagem de Pedro Afortunado – saga em 5 actos traduzida do original sueco com permissão do auctor*. Na “Advertencia” que antecede o texto traduzido, o tradutor anónimo – que assina apenas “O Traductor” – descreve aquela tradução como um exercício de aprendizagem linguística e reflecte sobre algumas dificuldades de tradução:

Traduzi [...] para apprender praticamente a lingua sueca. A traducção ressent-se d’esse vicio d’origem. [...] [C]om a interpretação grammatical do texto, sacrifiquei a esse proposito todas as bellezas da elocução. [...] [Q]ue os leitores portugueses perdoariam os defeitos da traducção pelo prazer que ella lhes proporcionava, abrindo-lhes ensejo de conhecerem, embora imperfeitamente, uma obra tão curiosa e não traduzida ainda em lingua nenhuma. ([Feijó] 1906: s.p.; ver também carta [361] 3 Abril 1901 – Feijó 2004b: 16)

“O Traductor” antecipa-se a possíveis acusações de falta de qualidade literária da tradução, cujo fim último seria o de dar visibilidade a uma obra pouco ou nada conhecida em Portugal<sup>208</sup>. A recepção da tradução pelo menos junto do círculo de amigos teria sido positiva (ver carta 8 Novembro 1906 a Bernardo Pindela – E 32/1165); esta foi “a primei-

<sup>206</sup> Este volume de cartas foi reimpresso em 2002 pela Biblioteca Nacional de Portugal, juntamente com um segundo volume contendo as cartas que não foram traduzidas por António Feijó.

<sup>207</sup> “Concluí a tradução daquela célebre mágica [nome pelo qual designa a obra de Strindberg] em que te falei” (carta [351] 19 Dezembro 1900 – Feijó 2004a: 465). Noutras cartas de 1906 a Luís de Magalhães (carta [495] 5 Novembro – Feijó 2004b: 193) e ao Conde de Arnoso (8 Novembro – E 32/1165), refere-se a este livro como tendo sido traduzido há cerca de oito anos, ou seja, por volta de 1898.

<sup>208</sup> Esta declaração de intenções é reiterada a Bernardo Pindela: “[D]a traducção sei d’antemão que não pode ser bôa, por que não foi feita com intuitos litterarios, e menos ainda de publicidade” (carta 28 Outubro 1906 – E 32/1164). A cota E 32 designa o espólio do Conde de Arnoso na Biblioteca Nacional de Portugal.

ra tradução da peça a nível mundial” e “foi também durante muitos anos a única, feita directamente do sueco, em Portugal” (Filipe e Campos 2007: 45). Em síntese, ambas as traduções do sueco para português se distinguem pelo anonimato do tradutor e por cumprirem, pelo menos explicitamente, objectivos didácticos que diferem, como veremos, dos que motivaram *Cancioneiro*.

Dentro da actividade tradutória de António Feijó, parece-nos importante assinalar ainda uma prática mais abrangente de reescrita. Diversos são os poemas que podemos enquadrar nesta prática: por exemplo, “Tragédia simples (tema de Hartzenbusch)”, “Canção da decadência (variações sobre um tema antigo)” e “Moderno Hefesto (trecho dum poema perdido)”, todos insertos em *Lyricas* (PC 2004: 97, 113-115, 129-130), ou “O Sol e o vento (fábula oriental)” (PDI 2005: 232-233). A julgar pela inclusão nos subtítulos de vocábulos que apontam para a noção de reescrita e, por isso, para um texto preexistente (“tema”, “variações”, “trecho”, “fábula”), presumimos que um processo de tradução terá estado envolvido na composição destes poemas; não conseguimos, contudo, averiguar ou comprovar esta suposição por falta de mais informação paratextual<sup>209</sup> e por não existirem na correspondência privada do poeta-tradutor mais dados a esse respeito.

Do ponto de vista temático do Oriente chinês, *Cancioneiro* é único no repertório poético de António Feijó. As críticas contemporâneas a esta obra, que analisaremos em 4.3., reconhecem esta sua excepcionalidade. Apenas o poema “Vaso chinês”, que Álvaro Manuel Machado dá a conhecer em 1981 na edição *Sol de Inverno, seguido de vinte poesias inéditas*, retoma de modo explícito o Oriente chinês<sup>210</sup>. Outros poemas há

<sup>209</sup> Seguimos a definição mais corrente de “paratexto” conforme estabelecida por Gérard Genette: “[U]n certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d’auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] que j’ai baptisé [...] le *paratexte* de l’œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs” (1987: 7; ênfase do original).

<sup>210</sup> Por exemplo, o imaginário poético de “O Cravo murcho” (*Lyricas* in PC 2004: 79) não vai além de uma mera *chinoiserie* decorativa: “Como um cravo que murcha debruçado/Numa jarra fantástica da China”. Por vezes, o Oriente chinês é também evocado através dos desenhos que ilustram as poesias de Feijó publica-

que glosam o motivo do Oriente sem se aterem à geografia poética de *Cancioneiro*. Referimo-nos sobretudo ao Oriente muçulmano, maioritariamente de inspiração bíblica; são disto exemplos: “Cleópatra”, “Moiro e cristã”, “A Resposta do árabe” e “A Vocação de Ibraim” (*Sol* in *PC* 2004: 402-406); “Primavera” (*PDI* 2005: 225-226) e “Oriental”<sup>211</sup>.

#### **4.2.2. *Le Livre de jade* e a rainha do Parnaso**<sup>212</sup>

“Judith Walter, Judith Gauthier e Judith Mendes, [*sic*] são tres nomes distintos da mesma formosa e inteligente creatura” (carta CXVI 26 Abril [1891] – Queirós 1961: 177-178). Filha de Théophile Gautier e da cantora de ópera lírica Ernesta Grisi (1816-1895), nascida Louise Charlotte Ernestine Gautier e adoptando o nome literário de Judith Gautier (25 Agosto 1845, Paris – 26 Dezembro 1917, Saint Enogat)<sup>213</sup>, ela foi não apenas a primeira mulher a ser admitida na Academia Goncourt, a 28 de Outubro de 1910, mas também uma reputada orientalista (Temchin 1987: 22).

Pouco antes da publicação de *Livre*, que retomaremos adiante, contrai matrimónio em 1866 com o poeta Catulle Mendès (1841-1909), que ocupou, juntamente com Louis-Xavier de Ricard (1843-1911), a direcção do periódico publicado pela casa editorial Alphonse Lemerre a que ficaria ligada a escola parnasiana francesa, *Le Parnasse con-*

---

das na imprensa. É o caso do poema “Velha canção” (*PDI* 2005: 253-254), que em *Almanach illustrado* é acompanhado da imagem de um pagode, “[t]orre chinesa de porcelana” (Feijó 1902: 45).

<sup>211</sup> O poema “Oriental” não consta de nenhum volume publicado nem de nenhuma edição das poesias completas de António Feijó. Foi publicado, ao que tudo indica pela primeira vez, na revista quinzenal *Brasil-Portugal* de 1 de Julho de 1903 (n.º 107, p. 176).

<sup>212</sup> “Rainha do Parnaso” (Temchin 1987: 22) ou “princesa chinesa da torre de porcelana” (Anón. 1907: 369), eis como Judith Gautier era conhecida nos círculos culturais de Paris.

<sup>213</sup> Seguimos a data de nascimento inscrita na sua biografia oficial por Joanna Richardson (1986) e no dicionário sobre a família Gautier (Noblet 2003: 157). Noutras publicações, como a do *Dictionnaire illustré des auteurs français* (AA.VV. 1961: 160), dá-se o ano de 1850 como data de nascimento da escritora.

*temporain* (1866-1876)<sup>214</sup>, que foi buscar o seu nome a esta recolha poética. A consagração literária de Judith viria com o romance *Le Dragon impérial*, publicado sob o nome de casada (Judith Mendès), entre Abril e Maio de 1868, em trinta e três folhetins do jornal *La Liberté* e, no ano seguinte, em livro pela Alphonse Lemerre. Com o rompimento do casamento, em 1874, adopta o nome de Judith Gautier e publica, um ano depois, *L'Usurpateur* (2 vols.), romance de inspiração japonesa que ficaria conhecido como *La Sœur du soleil*, reeditado em 1883, 1887, 1891 e 1897, e que lhe garantiu o prémio da Academia Francesa (Hokenson 2004: 104-109). Deste seu japonismo literário, destacamos ainda a colectânea *Poèmes de la libellule* (1884) e o romance *Les Princesses d'amour (courtisanes japonaises)* (1890). Com *Poèmes de la libellule*, realizado em colaboração com o ministro japonês em França, Saionji Kimmochi (1849-1940), Judith ganha o estatuto de primeira tradutora de poesia japonesa para a língua francesa (Hokenson 2004: 109), apesar da tentativa anterior de Léon de Rosny (1837-1916) com *Anthologie japonaise, poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon* (1871)<sup>215</sup>. Não obstante a importância das traduções de Judith Gautier na mediação literária entre a França e o Extremo Oriente, nem sempre o seu nome é referenciado. Jan Hokenson, por exemplo, lamenta a omissão do seu nome nas histórias de tradução em geral (2004: 118).

É de notar que Judith nunca esteve na Ásia e que transpôs as fronteiras europeias apenas em 1914, aos 69 anos de idade, quando é convidada a visitar a Argélia. A escrito-

<sup>214</sup> *Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux* conheceu três séries, cujos números foram publicados mensalmente. A primeira data de 1866 e reúne poesias de Théophile Gautier, Leconte de Lisle e Théodore de Banville (1823-1891), entre outros. À segunda série, de 1869 (só dando à estampa em 1871 devido à interrupção provocada pela guerra franco-prussiana [Julho 1870 a Maio 1871]), juntam-se nomes mais discretos como o de Jean Aicard (1848-1921), amigo íntimo de Pierre Loti, e os de outros poetas relativamente desconhecidos. O último número sai em 1876.

<sup>215</sup> Rosny é considerado o fundador da japonologia em França, tendo criado a disciplina de língua japonesa na École des langues orientales vivantes em 1863 e feito parte da organização do primeiro Congresso Internacional dos Orientalistas (Paris, 1873). Hokenson ressalva, porém, que: “Today his annotations on Japanese poetic principles seem scant and tentative, and the rhymed versions resemble typical Parnassian poetry of the time [...] as he perpetuated the domesticating conventions of French translation practice, in his rhyming similes” (2004: 114).



ra tornar-se-ia conhecida pelo seu poder de evocação poética e pelo papel catalisador da imaginação na criação da sua ideia de Oriente, que teria compensado o seu desconhecimento do território asiático: “The vision of the East remained before her and within her: a vision which owed much to books and pictures and conversations, but more to her intense and loving imagination”; ““I [Judith] haven’t visited the Far East [...]. What could I hope for that would be superior to the idea I had formed of it? I couldn’t possibly risk being disenchanted!”” (Richardson 1986: 177, 225-226). Este tipo de declaração, comum a muitos escritores oitocentistas, sobretudo de narrativas de viagem, revela um repertório literário filtrado pela imaginação e pela sensibilidade feminina de Judith Gautier.

Embora a China e o Japão sejam os dois grandes núcleos tópicos da sua obra, os seus interesses orientalistas estendem-se também à Índia e à Pérsia<sup>216</sup>: vejam-se obras como *Lucienne* (1877), *Les Cruautés de l’amour* (1879), *Isoline, et la fleur-serpent* (1882), *La Femme de Putiphar* (1884), *Iseult* (1885), *Iskender: histoire persane* (1886), *Mémoires d’un éléphant blanc* (1893), *La Conquête du paradis* (1897), *Poésies – les rites divins* (1911) ou *L’Inde éblouie* (1912). Este eclectismo em relação às coisas orientais leva Hokenson a apelidá-la, assim como a Pierre Loti (com quem Gautier escreve *La Fille du ciel – drame chinois* [1911], que conhecerá sete edições), de “pan-orientalistas” (2004: 98).

A escritora ficaria conhecida não apenas pelo seu orientalismo literário, mas também pelas festas temáticas (sobretudo bailes de *chinoiseries* e *japonaiseries*) e pelas reuniões literárias que promovia em sua casa, em Saint-Enogat. Foi aí que, como demonstra a sua biógrafa (Richardson 1986: 203), teria congregado em torno de si um círculo de intelectuais, convivendo semanalmente com artistas, diplomatas, embaixadores, cônsules

<sup>216</sup> As aventuras literárias de Judith Gautier estendem-se ainda a outras áreas geográficas, como a Rússia. Para além de *Livre*, em português foi também traduzido, em 1898, o seu conto *André Ivanovitch: conto russo* por C. Dantas (Lisboa: Empresa Editora).

de diversas nacionalidades. Segundo Temchin (1987: 22), a escritora teria mesmo promovido um salão literário de poetas parnasianos. Com efeito, a sua ligação ao credo parnasiano deve ser compreendida no âmbito das suas relações quer com o seu pai Théophile Gautier – e o seu grupo de amigos, entre os quais se destacam Gustave Flaubert, Charles Baudelaire e Victor Hugo –, quer com o marido Catulle Mendès, que dinamizou o debate parnasiano ao acolher na sua residência parisiense personalidades que ficariam associadas a *Le Parnasse contemporain* e, por conseguinte, à escola parnasiana: Théodore de Banville, Leconte de Lisle, François Coppée (1842-1908), Léon Dierx (1838-1912), Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), José-Maria de Heredia (1842-1905) ou Paul Verlaine (1844-1896), entre outros (Richardson 1986: 29; Penha 1899: 57). Mais tarde, estas tertúlias passam para as instalações da própria Alphonse Lemerre, editora responsável, como vimos, pela publicação de *Le Parnasse contemporain* mas também de *Livre* e, anteriormente a estes, no final de 1865, da revista *L'Art* de Xavier de Ricard<sup>217</sup>. Apesar de uma existência efémera, é neste periódico que é formulada pela primeira vez a doutrina parnasiana (Richardson 1986: 39).

É em 1867 que surge *Livre*. Esta obra viria a notabilizar Judith quando era ainda uma jovem de 22 anos, que começara a aprender chinês quatro anos antes com o tutor chinês Tin-Tun-Ling (1830-1886)<sup>218</sup>, a quem dedica a primeira edição. Fazendo-se acompanhar diariamente do tutor, é na Biblioteca Imperial de Paris – onde, sobretudo a partir da década de 1820, se reúnem grandes colecções de manuscritos que contribuem para a concentração dos estudos orientais em Paris e onde outros tradutores como o marquês de Saint-Denys, a quem voltaremos adiante, fizeram também a sua pesquisa (Teng-

<sup>217</sup> Supomos que o título desta revista terá sido inspirado no poema “L’Art” de Théophile Gautier (último de *Émaux et camées* [1852]), que é tido como o manifesto poético do parnasianismo francês.

<sup>218</sup> Esta figura entra na vida de Judith Gautier por mero acaso, na sequência de um gesto de caridade de seu pai. Sobre essas circunstâncias, leiam-se Richardson (1986: 23-24) e Gautier (1900: 159-163); sobre esta figura em geral, leiam-se Noblet (2003: 434-440) e Chadourne (1961: 15-23).

-Leong [s.d.]: 15) – que a escritora recolhe o material para a sua colecção poética, como esclarece em *Le Collier des jours* (Gautier 1900: 204).

É com a colectânea de traduções para francês de poetas clássicos chineses, sobretudo da dinastia Tang (618-907) e também da dinastia Song (960-1279), que a filha de Théophile Gautier se estreia no sistema literário francês, sob o pseudónimo de Judith Walter<sup>219</sup>. Impresso a 30 de Abril e posto à venda em Maio de 1867, um mês após a Exposição Mundial de Paris<sup>220</sup> e um ano após a publicação do primeiro volume de *Le Parnasse contemporain, Livre* tem um êxito inesperado e imediato quer entre o público-leitor francês quer entre a própria crítica, despertando o interesse das letras francesas para a identidade literária e cultural do Extremo Oriente. É actualmente considerado, a par de *Cathay* (1915) de Ezra Pound (1885-1972), um dos textos estruturantes da genealogia do modernismo ocidental (Bradbury 2005).

Antes de *Livre*, a única tradução em língua francesa da época dourada da poesia chinesa (a dinastia Tang) é a antologia do marquês d’Hervey de Saint-Denys (1822-1892), reputado orientalista e sinólogo, com *Poésies de l’époque des Thang* (1862). Judith Gautier (1879: 53) reconhece ter sido ele o primeiro a romper um longo silêncio, ao traduzir as poesias de grandes artistas chineses como Li Bai (701-762) e Du Fu (712-770). Também Détrie identifica a obra de Saint-Denys como “the first book to appear in the West offering an extensive anthology of the poets of the Golden Age of Chinese poetry as well as an historical survey of its poetics” (1991-1992: 45). A abordagem enciclo-

<sup>219</sup> De acordo com o dicionário de pseudónimos, Walter é a forma anglicizada do apelido Gautier (Room 2010: 501). Na primeira publicação em periódico de alguns dos poemas de *Livre*, inclui-se a seguinte nota acerca do pseudónimo: “Ce pseudonyme transparent cache la fille d’un grand poète, femme deux fois femme, par la beauté et par la poésie. [...] [A]ujourd’hui, en traduisant les poètes chinois mieux que ne le ferait Stanislas Julien, elle prouve que c’est pour la femme que le mot impossible n’existe plus” (Walter 1864: 38). Refira-se, em aparte, que Stanislas Julien (1797-1873) foi um importante sinólogo francês. Em 1832 assumiu o ensino da cadeira de língua e literatura chinesa e tártaro-manchu no Collège de France e traduziu, do chinês para francês, inúmeros textos do cânone confuciano e outros.

<sup>220</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

pédica ou científica desta tradução prejudicaria, todavia, o seu acolhimento junto do grande público (Stocès 2006: 345). O seu estilo mais documental e descritivo contrastaria com a sugestividade exótica e o carácter alusivo de *Livre* (Détrie 1991-1992: 49). É com base neste contraste que Détrie valoriza a obra de Gautier em detrimento da tradução de Saint-Denys, cuja literalidade julga carecer de qualidade poética: “Hervey-Saint-Denys translated line by line in a very prosaic way, without the slightest concern about meter, rhythm, rhyme, euphony, and so on” (1991-1992: 48). Também o sinólogo e tradutor Arthur Waley (1889-1966) assinala a legibilidade de *Livre* (1918: 35). Ferdinand Stocès especifica ainda que, na sua opinião, Gautier é aclamada sobretudo pela capacidade de criação poética e não tanto pelo seu talento como tradutora de poesia da língua chinesa (2006: 345), daqui inferindo que as reescritas que *Livre* desencadeou estariam mais interessadas em novidade poética do que propriamente em sinologia (2006: 350).

Gil de Carvalho considera *Livre* como inaugurador da moda da *chinoiserie* literária (1993: 77). O *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* é dos primeiros a constatar esse facto, no que respeita à literatura francesa, enaltecendo em particular a tradução de Gautier pelo papel que a fantasia desempenha na promoção do imaginário oriental:

Et si l’on veut des chinoiseries plus authentiques, on n’a qu’à feuilleter les *Poésies de l’époque des Thang* dans la remarquable traduction de M. d’Hervey de Saint-Denys, ou le recueil publié par Mme Judith Walter, sous le titre de *Livre de jade* on y trouvera le caprice, la fantaisie et la couleur propres à l’art chinois. (Larousse 1869: 140)

O êxito de *Livre* é tal que conhece quatro reedições, duas ainda em vida de Judith Gautier (1902 e 1908) e duas pouco depois da sua morte (1928 e 1933)<sup>221</sup>. Em cada nova edição Judith acrescentou poemas, rectificou várias das autorias atribuídas e/ou adicionou elementos paratextuais (sobretudo imagens, caracteres chineses ou breves informações

<sup>221</sup> Pode ainda assinalar-se uma edição mais recente: Judith Gautier (trad.). 2004. *Le Livre de jade*. Apresentação, notas e bibliografia de Yvan Daniel. Coleção La Salamandre. Paris: Imprimerie Nationale.

sobre a origem de alguns poemas). Estas alterações são mais significativas entre a primeira e a segunda edições. Para a edição de 1902, cujo impacto terá sido ainda maior do que o da primeira (Stocès 2003: 3), há que registar também a substituição da dedicatória a Tin-Tun-Ling por “[à] l’empereur Ham Nghi, exile d’Annam, j’offre le parfum de ces fleurs immortelles”, assim como a inclusão de um subtítulo informativo, que explicita a natureza traduzida da obra – *Poésies traduites du chinois*<sup>222</sup> –, e a de um prelúdio, que se mantém nas reedições subsequentes. No Quadro 1, sistematizamos as principais características paratextuais das cinco edições de *Livre*, todas elas publicadas em Paris e assinadas pelo nome da compiladora-tradutora. Apesar de a literatura crítica não questionar a existência da edição de 1908, ressalvamos que em momento algum da nossa pesquisa conseguimos localizar um exemplar desta edição e que consideramos duvidosas algumas das indicações encontradas. Nem mesmo nos é possível descrevê-la paratextualmente, porque a literatura crítica não apresenta dados suficientes.

Quadro 1. Cinco edições de *Le Livre de jade*: principais características paratextuais

Data	Título	Subtítulo	Nome na capa	Editores	Colecção	N.º de páginas
1867	<i>Le Livre de jade</i>		[par] Judith Walter	Alphonse Lemerre		171
1902	<i>Le Livre de jade</i>	<i>Poésies traduites du chinois. Nouvelle édition considérablement augmentée et ornée</i>	[par] Judith Gautier	Félix Juven, Editeur		XXI-279

<sup>222</sup> Ao contrário do que afirma Manuela Leão Ramos – “as versões em prosa do *Livre de jade*, *poésies traduites du chinois*, título completo da antologia de Judith Gautier” (2001: 138) –, é só a partir da segunda edição que se acrescenta o subtítulo “poésies traduites du chinois”. Para além de a autenticidade das traduções da edição de 1867 suscitar dúvidas (Stocès 2003: 7), são vários os autores que questionam a autoria das traduções acrescentadas à segunda edição, dado a documentação epistolar e a biografia de Gautier apontarem para o abandono do estudo da língua chinesa a partir de 1866 e dado não haver informação que prove que tenha retomado o seu estudo a partir dessa data (Stocès 2006: 345-346). Stocès (2003: 8) avança mesmo o nome do jovem amigo George Soulié de Mourant (1878-1955), que poderia ter auxiliado a artista nas novas traduções em virtude da sua proficiência em chinês, que em 1923 resultaria mesmo na sua obra *Florilège de la poésie des Song*.

		<i>de vignettes et de gravures hors texte d'après les artistes chinois</i>				
1908	<i>Le Livre de jade</i>	[?]	[par] Judith Gautier	[?]	[?]	[?]
1928	<i>Le Livre de jade</i>		[par] Judith Gautier	Éditions Jules Tallandier	Les Belles œuvres littéraires	263
1933	<i>Le Livre de jade</i>	<i>Sept hors-texte en héliogravure</i>	[par] Judith Gautier	Éditions d'Histoire et d'art/ Librairie Plon	Les Beaux textes illustrés	263

Como evidenciado pelo número total de páginas, na edição de 1902 incluem-se mais 39 poemas em relação aos 71 da primeira edição, para além de se adicionar o nome dos poetas em caracteres chineses, bem como várias ilustrações. Estes acréscimos são óbvios signos exotizantes que frisam a dimensão artística e estética da colectânea. A partir da edição de 1928, que cremos ser igual à de 1908 caso esta de facto exista, verificam-se novas alterações paratextuais, algumas das quais suprimindo as alterações da edição de 1902, nomeadamente a eliminação do subtítulo, da dedicatória e dos caracteres chineses que a ornamentam.

A boa recepção de *Livre* na segunda metade do século XIX comprova-se não apenas pelo número de edições<sup>223</sup>, mas também pelas inúmeras traduções, na sua maioria parciais, que gerou para outras línguas europeias, publicadas em forma de livro ou como parte de antologias literárias mais vastas, influenciando poetas e escritores um pouco por toda a Europa. Com base nas nossas leituras críticas e pesquisa pessoal, procedemos no Quadro 2 ao levantamento do impacto tradutório da obra compreendido entre 1867, data da primeira edição, e 1933, data da quinta edição; nele só incluímos primeiras edições:

<sup>223</sup> Para além das cinco edições, houve outras especiais. Por exemplo, em 1911 a editora londrina The Eragny Press publica *Album de poèmes tirés du Livre de jade*, com doze ilustrações pelo artista Lucien Pissarro (1863-1944) e desenhos gravados em madeira por Lucien e Esther Pissarro (1870-1951).

Quadro 2. O impacto tradutório de *Le Livre de jade* (1867-1933)

Data da 1. <sup>a</sup> edição	Língua de chegada	Texto de chegada	Tradutor
1870	PT	“Lyra chinesa” in <i>Phalenas</i> (Rio de Janeiro: B. L. Garnier/ Paris: E. Belhatte)	Machado de Assis
1873	ALE	<i>Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès</i> (Munique: Theodor Adermann)	Gottfried von Böhm
1882	IT	<i>Il libro di Giada – echi dell’estremo Oriente recati in versi italiani secondo la lezione di J. Walter</i> (Florença: Successori Le Monnier)	Tullo Massarani
1890	ING	<i>Pastels in Prose</i> (Nova Iorque: Harper & Brothers)	Stuart Merrill
1890	PT	<i>Cancioneiro chinez</i> (Porto: Magalhães & Moniz Editores)	António Feijó
1905	ALE	<i>Chinesische Lyrik</i> (Munique: R. Piper)	Hans Heilmann <sup>224</sup>
1915	ALE	<i>Dumpfe Trommel und beraushtes Gong: Nachdichtungen chinesischer Kriegslyrik</i> (Leipzig: Insel)	Klabund [pseudónimo de Alfred Henschke]
1918	ING	<i>Chinese Lyrics from The Book of Jade</i> (Nova Iorque: B. W. Huebsch)	James Whitall
1918	RUS	<i>Farforovyi pavi’lon</i> [O Pavilhão de porcelana] (S. Petersburgo: Giperbore)	Nikolai Gumilev
1919	ING	<i>Coloured Stars: Versions of Fifty Asiatic Love Poems</i> (Oxford: B. H. Blackwell)	Edward Powys Mathers
1920	ING	<i>A Garden of Bright Waters. One Hundred and Twenty Asiatic Love Poems</i> (Oxford: Basil Blackwell)	Edward Powys Mathers
1927	ALE	<i>Der Porzellanpavillon</i> (Berlim: P. Zsolnay Verlag)	Max Fleisher

<sup>224</sup> Baseado em *Chinesische Lyrik* de Heilmann, Hans Bethge (1876-1946) publica em 1907 *Die Chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, e em 1908 Gustav Mahler (1860-1911) utiliza sete poemas desta última obra para compor *Das Lied von der Erde*. Em 1922 Bethge publica ainda *Pfirsichblüten aus China: Nachdichtungen chinesischer Lyrik* que, como refere no final da obra, se baseia no cruzamento de três leituras: a antologia do marquês de Saint-Denys; *Chi-king, ou, Livre des vers* (1872) do orientalista Guillaume Pauthier (1801-1873); e *Livre*.

O quadro apresentado reúne as traduções ou adaptações directas de *Livre*, de que temos conhecimento, para línguas europeias nos 60 anos que se seguiram à primeira edição<sup>225</sup>. Assim se comprova, pelo número de reescritas gerado, que o êxito alcançado acabaria por permitir não apenas a consolidação de uma estética literária orientalizante no circuito literário europeu, mas também a criação, dentro desse circuito, de um espaço para a literatura chinesa por via da própria ideia de poesia clássica chinesa posta em circulação. Como constata Stocès, “[c]es ouvrages [...] ont eu une influence non négligeable sur la représentation que de nombreux Européens se sont fait de la poésie chinoise pendant des décennies” (2006: 350). *Livre* foi, sem dúvida, um fenómeno literário peculiar e um acontecimento quer na literatura francesa quer na literatura europeia em geral.

O escritor brasileiro Machado de Assis foi o primeiro a traduzir parcialmente *Livre*. Em 1870 inclui oito poemas “imitados” desta obra na secção “Lyra chinesa” de *Phalenas* ([1870]: 109-126), assim como a seguinte nota final: “Os poetas imitados n’esta collecção são todos contemporaneos. Encontrei-os no livro publicado em 1868 [*sic*] pela Sra. Judith Walter, distincta viajante que dizem conhecer profundamente a lingua chinesa, e que traduzio em simples e corrente prosa” ([1870]: 215). Os poemas e poetas que traduz são: “Coração triste fallando ao sol. (Imitado de Su-Tchon)”; “A Folha do salgueiro. (Tchan-Tiú-Lin)”; “O Poeta a rir. (Han-Tiê)”; “A uma Mulher. (Tchê-Tsi)”; “O Imperador. (Thu-Fu)”; “O Leque. (De-Tan-Jo-Lu [*sic*])”; “As Flôres e os pinheiros. (Tin-Tun-Sing [*sic*])”; e “Reflexos. (Thu-Fu)”.

<sup>225</sup> Para além destas reescritas interlinguísticas, outras houve intralinguísticas, de que listamos as mais óbvias: *Poèmes de Chine* (1887) por Émile Blémont (1839-1927); *La Flûte de jade: poésies chinoises* (1920) por Franz Toussaint (1879-1955); *Autres Poèmes d’après le chinois* (1937) por Paul Claudel (1868-1955). No final de *Poèmes de Chine*, Blémont identifica os principais livros em que baseia as suas traduções. Para além de *Livre* e da obra de Saint-Denys, inclui: *Choix de contes et nouvelles traduits du chinois* (1839) por Théodore Pavie (1811-1896), *La Chine familière et galante* (1876) por Jules Arène (1850-1903), *Les Chinois peints par eux-mêmes* (1884) por Tcheng-Ki-Tong (1851-1907) e *Chi-King, ou, Livre des vers* por Pauthier. Em 1903, o conde Charles Zaluski publica *Fleurs fanées, poésies étrangères traduites ou imitées en vers français*, que inclui dois poemas acompanhados da informação “d’après la traduction de Judith Walter” (1903: 47), nomeadamente “Le Cormoran” e “Les Deux flûtes”. Estas reescritas geraram, por sua vez, traduções noutras línguas.



Vinte anos mais tarde, *Livre* é traduzido para português europeu através de *Cancioneiro* pelo poeta António Feijó. Publicado pela Livraria Magalhães & Moniz, que viria também a publicar alguns trabalhos de Wenceslau de Moraes, como veremos no próximo capítulo, *Cancioneiro* foi a única obra do poeta-tradutor a ser publicada duas vezes em vida<sup>226</sup>, em 1890 e em 1903. Apesar das várias reedições de *Livre*, ambas as edições de *Cancioneiro* têm como texto de partida a versão de 1867.

#### 4.3. Recepção crítica: duas linhas de análise

*Cancioneiro* é a primeira antologia de poesia clássica chinesa que se conhece em Portugal, embora não traduzida directamente para português mas a partir do francês como língua intermédia. Desde a segunda edição de 1903 até hoje, podem assinalar-se outras tentativas de tradução, directa e indirecta, sobretudo em antologias temáticas e de autor<sup>227</sup>.

Para compreender o impacto cultural e tradutório de *Cancioneiro* no Portugal finis-secular, tentaremos de seguida descrever a recepção da obra pela imprensa portuguesa de final do século XIX e princípios do século XX a partir da leitura cruzada de doze textos críticos. Incluídos na secção final da edição de 1903 (“O Cancioneiro e a critica” [CC 1903: 119-135]), estes textos, que abaixo ordenamos cronologicamente, são contudo, à excepção do ensaio de Luís de Magalhães, considerados na generalidade pelo poeta-

<sup>226</sup> No âmbito das suas funções consulares em Estocolmo, António Feijó redigiu *A Instrução popular na Suécia. Relatório*, obra que conheceu duas edições pela Livraria Tavares Cardoso, em 1897 e em 1901.

<sup>227</sup> Listamos por ordem cronológica crescente as principais tentativas, publicadas em livro, de tradução directa de poesia chinesa para português, para além das oito *Elegias chinesas* (1914) de Camilo Pessanha: 1951. *Mui-Fá: versos chineses*. Tradução de Francisco de Carvalho e Rêgo. Macau: Imprensa Nacional; 1981. *Três poemas de Li Bó*. Tradução de Li Ching. Lisboa: Faculdade de Letras (separata da *Revista da Faculdade de Letras* 2 [IV série] [1978]: 427-434); 1989. *Uma Antologia de poesia chinesa: do Shijing a Nalan Xingde (cerca de 1000 a.C.-século XVII)*. Compilação e tradução de Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim; 1991. *Poemas de Bai Juyi*. Tradução, prefácio e notas de António Graça de Abreu. Macau: Instituto Cultural de Macau; 1993. *Poemas de Wang Wei*. Tradução, prefácio e notas de António Graça de Abreu. Macau: Instituto Cultural de Macau; 1996. *Poemas de Li Bai*. Tradução, prefácio e notas de António Graça de Abreu. Macau: Instituto Cultural de Macau; 2001. *Rosa do mundo: 2001 poemas para o futuro*. Organização de Manuela Correia. Lisboa: Assírio & Alvim; 2004. *Poemas anónimos: turcos, mongóis, chineses e incertos*. Tradução de Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 17-20, 23-26, 31-35.

-tradutor como “documentos lamentáveis” (carta [402] 7 Julho 1903), “[u]ma verdadeira lástima” (carta [403] 27 Agosto 1903) (Feijó 2004b: 72, 77):

- [Anónimo]. 1889. Cancioneiro chinês. *Novidades*, 1 de Outubro.
- [Anónimo]. 1890. Cancioneiro chinês. *Diario do commercio*, 27 de Outubro.
- L. P. 1890. Chronicas d’inverno. *Diario popular*, 27 de Outubro.
- [Anónimo]. 1890. Cancioneiro chinês. *O Correio da noite*, 27 de Outubro.
- [Anónimo]. 1890. Cancioneiro chinês. *O Tempo*, 28 de Outubro.
- [Anónimo]. 1890. Cancioneiro chinês. *Novidades*, 28 de Outubro<sup>228</sup>.
- [Anónimo]. 1890. Cancioneiro chinês. *Actualidade*, 2 de Novembro.
- [Anónimo]. 1890. O Cancioneiro chinês. *Dia*, 3 de Novembro.
- Melo Barreto. 1890. Cancioneiro chinês. *Jornal da noite*, 3 de Novembro.
- [Anónimo]. 1890. Alguns livros. *Pontos nos ii*, 19 de Dezembro.
- Luís de Magalhães. 1890. Cancioneiro chinês. *A Provincia*, 26 de Dezembro.
- [Anónimo]. 1890. O Cancioneiro chinês. *Primeiro de Janeiro*, 29 de Dezembro.

A estes doze textos, acrescentamos ainda:

- [Anónimo]. 1890a. O Novo livro de Antonio Feijó. *A Imprensa. Revista scientifica, litteraria e artistica* 62: 112.
- [Anónimo]. 1890b. Antonio Feijó. *O Lima*, Novembro<sup>229</sup>.
- Carlos de Mesquita. 1891. Cousas litterarias. *O Açoriano*, 4 de Janeiro.
- Manuel da Silva Gaio. 1895-1896. La Jeune littérature portugaise. *Arte: revista internacional* 1: 1-9.
- Luís de Magalhães. 1901. Plagiato litterario. *Brasil-Portugal: revista quinzenal illustrada* 48 (ano II/16 Jan.): 379-380.

<sup>228</sup> Julgamos haver um erro tipográfico na data “28 de Outubro”, porque este mesmo artigo foi publicado nas páginas 1 e 2 do n.º 2007 (ano VI) do periódico *Novidades* de 20 de Outubro de 1890.

<sup>229</sup> Este artigo e a “Chronica de Coimbra” de Manuel da Silva Gaio foram-nos gentilmente cedidos pelo Prof. Doutor J. Cândido Martins; do seu arquivo de textos críticos, só consta a informação bibliográfica que aqui se apresenta.

Manuel da Silva Gaio. 1903. *Chronica de Coimbra. Diario de noticias*, 24 de Agosto.

Luís de Magalhães. 1909. “Cancioneiro chinês” por Antonio Feijo. *Jornal da noite*, 14 de Agosto – que citamos a partir da edição de 1922 de *Sol*.

Luís de Magalhães. 1922. Prefacio. In *Sol de Inverno*. Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand – que citamos a partir de *Poesias completas* (2004: 321-340).

Este conjunto de textos críticos é unânime em enaltecer *Cancioneiro* como arte poética ímpar e superior, “uma das mais extraordinarias organizações artisticas” (CC 1903: 129) que teria vindo enriquecer a poesia portuguesa com imagens exóticas e um lirismo que se descreve como espontâneo e formalmente apurado.

Apesar de as referências contemporâneas a António Feijó atestarem o seu estatuto de “poeta superior”, “o poeta gentilhomem”, “o distinctissimo poeta”, “primoroso [...] [e]ntre os poetas mais notaveis da moderna geração”, “o distinctissimo funcionario consular *doublé* da mais nitida e bella encarnação de poeta lyrico que das gerações academicas coimbrans tem brotado” (CC 1903: 121, 123, 130, 130, 131), críticos como Jorge de Sena lamentam não poder inserir o seu nome no grupo de grandes “poetas menores”, isto é, os que nasceram “entre 1867 (Camilo Pessanha) e 1878 (António Patrício), excepção feita para Teixeira de Pascoaes [1877-1952]” (Sena [s.d.]: 137; ver também Santos 1986: 9 n. 33). Inferimos, com base nesta asserção, que o poeta-tradutor foi, afinal, um poeta relativamente menor (Santos 1986: 9). A fraca representatividade da sua obra poética em antologias de literatura portuguesa confirma, em grande medida, este estatuto<sup>230</sup>.

<sup>230</sup> A sua poesia figura sobretudo em antologias de índole popular e em antologias dedicadas à geografia de onde era natural (o Minho) ou onde completou a sua formação académica (Coimbra). Vejam-se por exemplo: 2001. *Cancioneiro do rio Lima: florilégio*. Organização e prefácio de António Manuel Couto Viana. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 61-62; 1987. *Antologia de poetas do Alto Minho: desde o século XII aos nossos dias*. Compilação de Laureano C. Santos. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 26-29; 1970. *A Virgem Maria na poesia portuguesa*. Organização de António Salvado. Lisboa: Editorial Polis, 237-238; 1971. *Memórias de alegria: antologia de verso e prosa sobre Coimbra no centenário da Geração de 70*. Organização e prefácio de Eugénio de Andrade. Porto: Editorial Inova, 359-361; [1945]. *Líricas portuguesas: segunda série*. Selecção, prefácio e notas de Cabral

Da leitura dos textos críticos identificados sobressaem duas linhas de análise que apontam para discussões que estariam no cerne da agenda literária e cultural da época e com base nas quais subdividimos esta secção em duas partes: por um lado, *Cancioneiro* como poesia que cultiva uma estética parnasiana e, por outro, *Cancioneiro* como tradução exótica. Estas duas linhas de recepção crítica ajudarão a compreender melhor o contexto de configuração do feminino chinês sobre o qual nos debruçamos em 4.6.

#### 4.3.1. Poesia parnasiana

As peças críticas supracitadas são consensuais na preocupação manifesta de inserir *Cancioneiro* no culto da perfeição formal, que foi um dos pressupostos da estética parnasiana, hoje historicamente datada<sup>231</sup>; evidenciam mesmo um discurso “característico da metalinguagem parnasiana, comparando o poeta ao artesão, ao artista plástico e aproximando a poesia das artes visuais”, como já anotado por Manuela Leão Ramos (2001: 143).

Enquanto escultor do verso, o poeta-tradutor é descrito por Luís de Magalhães como “escravo da fôrma, metucioso no gosto, puro e preciso na expressão, senhor da sua lingua e possuindo toda a technica da sua arte. [...] A sua poesia é plasticamente impecavel” (CC 1903: 122)<sup>232</sup>. Esta nota crítica é ilustrativa da reflexão que prevalece nos restantes textos de “O Cancioneiro e a critica”, que enfatizam a plasticidade da lírica do

---

do Nascimento. Lisboa: Portugália, 29-36; 1940. *Quadras de estudantes a Coimbra e para as tricanas*. Coimbra: O Rancho de Coimbra, 8; 1918. *Cancioneiro de Coimbra*. Selecção de Afonso Lopes Vieira. Coimbra: França Amado, 100-101.

<sup>231</sup> José Carlos Seabra Pereira sintetiza da seguinte forma a relação entre o sistema literário português e a estética parnasiana: “[O] Parnasianismo tem sido encarado de forma dúplice: por um lado, nega-se a sua existência em Portugal, enquanto realização ortodoxa, ou mesmo substancial, do estilo de época tipificado em França; por outro lado, qualificam-se de parnasianas as gerações literárias de Gonçalves Crespo, de João Penha, de António Feijó e Luís de Magalhães” (1995: 13).

<sup>232</sup> As mesmas considerações e acumular de elogios marcam o seu prefácio a *Sol*: “Porque ninguém o excedeu no manejo do verso, ninguém o trabalhou com mais correcção métrica, mais relevo na frase, mais arte, mais perícia técnica, ninguém lhe deu mais ductilidade, mais elegância, mais harmonia, mais sonoridade, mais riqueza de rimas, mais graça de ritmo” (PC 2004: 329).

poeta-tradutor e a sua disciplina na procura do rigor e da precisão formais. Esses textos críticos investem, no seu conjunto, numa selecção adjectival cuidada mas pouco diversificada e recorrem a todo o tipo de superlativos e advérbios, sobretudo de intensidade e exclusão – desde a “*mais completa e nobre harmonia*” ou “*a suprema perfeição na suprema graça*” a “*tem só a perfeição do trabalho, que é inexcédível*”, “*só uma obra de inigualável perfeição [...] na mais pura, na mais irrepreensível das formas*”, “*tão fina e pura, tão segura e inexcédível [...] com tal perfeição*”, “*um livro de versos finamente burilados*”, “*reconhecendo na fôrma a manifestação mais completa do talento do artista*” (CC 1903: 122, 123, 126, 127, 128, 130, 130; ênfase nossa).

Heinrich Heine<sup>233</sup> é a referência autoral estrangeira preferida da crítica para se justapor António Feijó, que surge assim inserido nas tendências artísticas europeias. Gustave Flaubert é outra personalidade literária a quem se compara o poeta-tradutor (CC 1903: 123), do ponto de vista da depuração da frase e da precisão vocabular, assim como ao romântico Alfred de Musset (1810-1857) pela cadência poética (Anón. 1890a). Dentro do panorama da literatura portuguesa finissecular, é aos poetas João Penha (1838-1919) e Gonçalves Crespo (1846-1883), tidos como os principais representantes do lirismo parnasiano em Portugal, que se tende a igualar Feijó.

Vicente Pinheiro Lobo Machado de Melo e Almada, mais conhecido como o 2.º Visconde de Pindela (1853-1922), confessa que a leitura de *Cancioneiro* o fez recordar *Miniaturas* (1870) de Gonçalves Crespo, mas considera a obra do amigo superior:

Despontou-me a sua leitura [a de *Cancioneiro*] uma grande saudade e querida. Lembrou-me o tempo [...] em que o Crespo publicou as *Miniaturas*. As *Miniaturas* foram um acontecimento. Esses pequenos, finos e artísticos quadros causaram entusiasmo. O seu livro tem com o do Crespo semelhanças, mas é superior.

<sup>233</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente”, em que aludimos ao poema *Atta Troll* (1841) de Heine como inaugurador da obsessão oitocentista por Salomé.

Os versos que, no livro do Crespo, nos descreviam pequenos e completos quadros, coisas objectivas, são como os seus admiravelmente trabalhados; mas os seus, em vez de quadros, dão-nos sínteses de sentimentos. Nunca o infinito e vago do sentir da alma humana se traduziu tão bem [...]. (Machado 2007: 26)

Na revista coimbrã *Tríptico*, de 1924, a propósito de uma poesia inédita de Crespo que nela se publica, encontram-se as seguintes palavras: “Miniaturista delicioso, músico de rimas, Gonçalves Crespo deu ao Parnaso português virtudes novas [...]. Com António Feijó perfaz o díptico de iluminadores do verso” (Anón. 1924: 4). Um comentador crítico arrisca mesmo que o poeta-tradutor “representa, se não a ultima *étape*, uma phase notavelmente mais perfeita em relação aos seus illustres predecessores” (CC 1903: 128). Já Manuel da Silva Gaio reconhece Feijó não como cultor tardio mas como figura primeira do parnasianismo em Portugal (1895-1896: 3; 1903).

Em 1922, Luís de Magalhães conclui, por sua vez, que: “Se o parnasianismo se caracteriza, de facto, pelo rigoroso cuidado da forma, pelo culto da beleza verbal, das linhas marmóreas da frase, do seu corte lapidar, da riqueza das rimas, da eufonia dos ritmos, do poder evocativo das imagens – Feijó pode chamar-se, com acerto, um parnasiano” (PC 2004: 335). José Agostinho, em *Historia da literatura portuguesa* (1927), enquadra Feijó na “época de desnacionalização” e descreve-o como “um requintado parnasiano, mas com frequentes e empolgantes lampejos de sentimento nostálgico” (1927: 471). Mais recentemente, Vitorino Nemésio veio colocar *Cancioneiro* lado a lado com as póstumas *Prosas bárbaras* (1903) de Eça de Queirós e a poesia de Gonçalves Crespo, argumentando, no entanto, que o movimento parnasiano português foi efémero e sem consequências<sup>234</sup> (1938a: 220; 1938b: 136).

<sup>234</sup> A pouca expressão do lirismo parnasiano em Portugal reflecte-se também na bibliografia parca, que se resume a breves reflexões dispersas pelas histórias da literatura portuguesa.

Voz discordante é, por exemplo, a de João de Castro Osório, para quem “êle nunca foi um parnaseano” (1928: 4). O amigo Alberto de Oliveira (1873-1940), cujo texto lido a 28 de Junho de 1917 na Academia Brasileira viria a prefaciar, juntamente com um outro de Luís de Magalhães, a edição póstuma de *Sol*, partilha a mesma opinião, devido sobretudo ao forte sentimentalismo que considera caracterizar *Cancioneiro*:

[Q]uero aqui renovar o meu desacôrdo, contra a rotina critica que alistou Feijó entre os poetas chamados parnasianos, que são geralmente cerebrais joalheiros do verso, só porque este tambem rimava com acênto e esmero, mas cujos poemas sempre subjectivos, sempre sentimentais, sempre melancolicos, o colocam no Parnaso, aliás comum de todos, em lugar bem àparte. (1938)

Cabral do Nascimento prefere não categorizar o poeta em *Líricas portuguesas*, antes identificando traços do seu estilo pessoal e salientando a sua preocupação formal<sup>235</sup>, e Eugénio Lisboa, no *Dicionário cronológico de autores portugueses*, descreve-o “pelo romantismo, pelo parnasianismo, de que foi primeira figura, e finalmente pelo simbolismo saudosista” (1990: 421). Luís de Magalhães sumaria ainda a evolução literária do poeta-tradutor como uma assimilação de diferentes tendências finisseculares:

Passava-se do romantismo grandiloquente e hiperbólico de Hugo, da apaixonada e veeemente sensibilidade de Musset, do satanismo artificial e elegante de Baudelaire para a arte plástica, escultural e rutilante do parnasianismo, de que eram corifeus ilustres Gautier, o *parfait magicien des lettres*, Bainville [*sic*], o *virtuose* do verso, o correcto e delicado Coppé [*sic*], o solene e marmóreo Leconte de Lisle, e Sully Prud’Homme, e Dierx, e Heredia [...]. Dos nossos, admiravam-se, entusiasticamente, João de Deus, Antero, Junqueiro, Gomes Leal e apreciavam-se com deleite Penha e Gonçalves Crespo – todos esses que haviam sido os mestres das gerações anteriores. (PC 2004: 328)

<sup>235</sup> “A poesia de António Feijó caracteriza-se, quanto à forma, por um esmêro invulgar que, sem favor, se pode dizer sinónimo de perfeição, sem que, todavia, os seus versos pareçam rebuscados ou artificiosos, antes são naturais, correntios, melódiosos e sinceros. Grande variedade de metros e fácil adaptação” (Nascimento [1945]: 29).

Este sincretismo levou Zulmira Santos (1986) a evocar uma poética da síntese, uma vez que Feijó teria dialogado com as principais tendências estético-literárias finiseculares. Também Ana Paula Laborinho enfatiza esta vertente “multifacetada” da sua poesia, que “agrega à aridez dessa moda parnasiana outras tendências mais ricas em subjectividade como o decadentismo e o simbolismo” (1992b: 55-56).

Com efeito, tende-se a considerar o parnasianismo como uma fase intermédia na evolução do Romantismo ao Simbolismo, sendo sobretudo com Gomes Leal (1848-1921), Cesário Verde (1855-1886) e Eugénio de Castro (1869-1944) que começa a revolução simbolista na poesia portuguesa. Na opinião de Georges Le Gentil (1995 [1925]: 175-176), o parnasianismo serviu apenas uma nova preocupação de realismo descritivo, assinalando, neste sentido, como iniciadores Crespo com *Miniaturas*, Cesário com *Sentimento de um ocidental* (1880), Feijó como tradutor de *Livre* e ainda Paulino Oliveira (1864-1914), que se teria consagrado postumamente com *Poemas* (1932). É João Penha que, através da gazeta literária *A Folha* (1868-1873)<sup>236</sup>, de que era director, primeiramente teoriza e estabelece as matrizes dessa moda estética em Portugal:

O conhecimento amplissimo da lingua, tão necessario para quem faz um poema, como o da combinação das cores na paleta para quem pinta um quadro, e a sciencia da revelação do pensamento pela forma mais nitida, mais perfeita, e mais adequada a esse pensamento, são as duas bases em que assenta aquelle principio.

O primeiro d’estes elementos de construcção e de composição technica estuda-se nos classicos; o segundo nas obras dos grandes escriptores. (Penha 1899: 59-60)

A poesia parnasiana, tal como então era vista, procuraria a perfeição formal através de um elaborado jogo sobre signo e significante – que se alcançaria sobretudo por meio do

<sup>236</sup> O parnasianismo em Portugal ficaria ligado à fundação da revista coimbrã *A Folha* que, surgindo na sequência da “Questão Coimbrã”, conhece cinco séries: 1868-1869, 1870, 1871, 1872 e 1873, tendo o primeiro número sido publicado a 25 de Novembro de 1868. António Feijó não participou neste periódico, de cujos colaboradores “mais conotados com a estética parnasiana” são de destacar “João Penha, Gonçalves Crespo, Manuel Duarte de Almeida, Alexandre da Conceição” (Gato 2007: 390 n. 2).



verso clássico –, para o que um conhecimento profundo da língua portuguesa era essencial. São diversos os textos críticos que destacam o engenho e apuro linguísticos de *Cancioneiro*, que levam alguns comentadores a classificá-lo, por exemplo, como um livro “escrito n’uma língua tão abundante, tão graciosa e tão genuinamente portuguesa!” (CC 1903: 135). Penha é ainda categórico ao asseverar que:

Já ha muito saía em Coimbra a *Folha*, quando Eça de Queiroz me assignalou, entusiasticamente, o novo periódico [*Le Parnasse contemporain*], incitando-me a implantar entre nós a [...] poesia do futuro. [...] [S]urpreendeu-me a nova publicação [...] pela correcção quasi scientifica da fórma.

Pode afirmar-se que foi ahí que, em França, teve principio a moderna evolução do verso, evolução que eu e outros, absolutamente desconhecedores d’aquelle movimento, tambem tinhamos iniciado na *Folha*. (1899: 58)

Como se vê, Penha distancia-se da escola parnasiana francesa, que ficou vinculada a *Le Parnasse contemporain* e cujo primeiro número, datando de 1866, é na verdade anterior ao primeiro número de *A Folha*, de 1868-1869. Reconhecendo João Penha como seu mestre, Gonçalves Crespo sustenta também que o parnasianismo português não imitou o francês, referindo-se, aliás, à sua “génese absolutamente local” (1933: 177). Para ele, o parnasianismo português ter-se-ia desenvolvido, pelo menos no início, de forma independente da escola francesa (ver também Veloso 1943) que, subordinando tudo à forma ou expressão estética, é criticada pelo anti-sentimentalismo e pela impessoalidade, numa reacção ao sentimentalismo extremo do Romantismo. Esta contenção emotiva contraria o pendor confessional de *Cancioneiro*, que sobressai pelo tom marcadamente intimista e emotivo (ver também Ramos 2001: 145), como as próprias críticas analisadas dão conta: “[U]m delicioso poeta de sentimento, apaixonado como poucos”; “um poeta do sentimento, sem ser um sentimental. Tem uma fina sensibilidade de artista; e, como tal, transmite alma e paixão às cousas” (CC 1903: 129, 130). Também o crítico francês Louis-Pilate Gaubast reconhece a primazia do sentimento na poesia de Feijó: “[I]l s’est

placé au premier rang de ceux qui n'ont pour ambition que d'exprimer des sentiments sous une forme irrépréhensible" (1898: 495). Luís de Magalhães identifica, neste sentido, *Cancioneiro* como restituição de um "quid emotivo" a um conjunto de "traduções frias e litteraes" (CC 1903: 122).

Cremos que a suposta "frieza" e impassibilidade da versão francesa, que vários críticos tentariam transpor para *Cancioneiro*, estaria ligada à rigidez dos preceitos da escola parnasiana francesa que impediriam o lirismo – esse *quid* emotivo – de fluir de forma espontânea. No já citado ensaio "O Francesismo", Eça de Queirós classifica como "devastadora" ([s.d.]: 413-414) a influência das preocupações parnasianas de filiação francesa na literatura portuguesa. A supremacia da forma, que Crespo enuncia através da proclamação de que "[a] forma constitui o fim e o ideal a atingir" (1933: 176), leva Eça a criticar a artificialidade dessa poesia que estaria desprovida de conteúdo (emotivo)<sup>237</sup>. É de salientar que nos apontamentos pessoais de António Feijó, datados de Coimbra de 1882, a que acedemos através da transcrição de Pinheiro (1994: 119-193), o poeta alude à pretensa falta de originalidade da escola parnasiana: "O defeito principal da eschola é a ausencia completa de originalidade, ou de sinceridade [...]. Parecem-se todos: tão pouca personalidade imprimem na sua obra" (Feijó 1994: 143). Dito isto, e com base na recepção crítica analisada, a estética parnasiana do poeta-tradutor teria residido na combinação do princípio de aperfeiçoamento formal com a expressão de um forte sentimentalismo, que seria a impressão da sua personalidade emotiva na obra.

Théophile Gautier, figura proeminente do romantismo francês e um dos principais colaboradores de *Le Parnasse contemporain*, foi aclamado como o pai do parnasianismo

<sup>237</sup> Opinião semelhante seria a de Camilo Pessanha. Daniel Pires constata como "dado adquirido" a sua "opinião pouco abonatória acerca do Parnasianismo" (1992: 15), citando, nesse sentido, uma autocrítica do poeta simbolista: "De seis em seis meses escrevia um soneto parnasiano, petulante, vazio, dessa poesia de sala, que se lê, mas passa" ("Segundo amante" in *Camilo Pessanha: elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra*, de António Dias Miguel, citado em Pires 1992: 15).

francês, que nele se viria a inspirar. O seu prefácio a *Mademoiselle de Maupin* (1835) esboça a primeira tentativa de teorização desta estética literária que nega à arte uma função utilitária, situando-a num plano absolutamente estético e artístico: “Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin” (Gautier 1966: 45). A arte seria um fim em si mesmo e não um bem capitalizável; a divisa *arte pela arte* torna-se a forma de expressão livre do artista na procura do prazer e na fruição da vida como fins últimos (Gautier 1966: 46), que se fariam acompanhar da busca incessante da perfeição estético-formal (Gautier 1966: 47) e não do lucro económico. O parnasianismo estabeleceu-se, em suma, como o culto da beleza *per se*, que muitos poetas e outros artistas finisseculares, como o já citado Oscar Wilde, buscariam a Oriente, uma beleza sem fim pragmático ou económico.

O poema “Vaso chinês” de António Feijó (*PDI* 2005: 136) dialoga com o princípio estético professado por Gautier, que no prefácio a *Mademoiselle de Maupin* é ilustrado através da metáfora do vaso chinês como ornamento decorativo: “Je préfère à certain vase qui me sert un vase chinois, semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout” (1966: 45)<sup>238</sup>. No poema de Feijó, evocando o coleccionismo europeu de arte oriental, o vaso está gravado com motivos exóticos (“Aves e mandarins”, “Rosas de esmalte abrindo entre bizarras flores”, “pavões de leques multicores”, “Torres de porcelana e verandas floridos”) e abandonado numa “sala deserta e silenciosa”. Não apenas desperta

<sup>238</sup> A metáfora do vaso está também presente no soneto “La Marguerite” (1865) de Gautier: “Les poètes chinois, épris des anciens rites,/Ainsi que Li-Tai-Pé quando il faisait des vers,/Mettent sur leur pupitre un pot de marguerites” (citado em Chadourne 1961: 12; Martins 1967: 151). O poeta brasileiro Alberto de Oliveira (1857-1937) escreveu também um soneto intitulado “Vaso chinês” (*Sonetos e poemas*, 1885), que explora os mesmos motivos do poema de Feijó: “Estranho mimo aquele vaso! Vi-o/Casualmente, uma vez, de um perfumado/Contador sobre o mármore lúcido,/Entre um leque e o começo de um bordado./Fino artista chinês, enamorado,/Nele pusera o coração doentio/Em rubras flores de um sutil lavrado,/Na tinta ardente, de um calor sombrio./Mas, talvez por contraste à desventura,/Quem o sabe?... de um velho mandarim/Também lá estava a singular figura;/Que arte em pintá-la! a gente acaso vendo-a/Sentia um não sei quê com aquele chim/De olhos cortados à feição de amêndoa” (2007: 54). Alberto de Oliveira foi, juntamente com Raimundo Correia (1859-1911) – com cuja obra Feijó estava familiarizado (cf. carta [61] Feveireiro 1885 – Feijó 2004a: 85) –, Olavo Bilac (1865-1918) e Vicente de Carvalho (1866-1924), um dos principais representantes do parnasianismo brasileiro.

uma sensação de nostalgia (“Saudade”, “aparições de ruínas”, “idílios do passado”, “Juramentos de amor, de súbito esquecidos”, “Memórias”), mas também estimula a imaginação (“Quimeras, ilusões”) e exorta ao sonho (“vamos sonhar, sonhar...”), numa espécie de eco da poesia de Antero de Quental aqui configurado como Extremo Oriente. Tal como o coração do poeta, esse vaso não tem utilidade, mas, ao contrário daquele, “[n]ele está vivo e fresco um heliótropo aberto”. A imagem de uma planta em flor sugere-nos vida e renovação que, alinhada com os outros motivos, faz do vaso um objecto artístico “primoroso”. E, na senda de Gautier, esta graça primorosa coadunar-se-ia com a gratuitidade artística do vaso, que repousa “[a]bandonado e só neste salão deserto” (*PDI* 2005: 136), como fim em si mesmo, sem precisar de um olhar alheio que o aprecie.

Ao longo da sua vida, Gautier sentiu-se sempre atraído por espaços orientais, sobretudo pela China: “Foi envergando um colete cor vermelhão da China que Teófilo Gautier arvorou na ribalta do ‘*Théâtre Français*’ o estandarte das novas ideias literárias” (Castro 1989: 47). António Coimbra Martins assevera que, “[e]ntre romantismo e parnasianismo, a China apareceu várias vezes aos escritores franceses como estância ideal de arte, requinte, fantasia delicada e fino prazer [...] e teve a sua máxima expressão artística no famoso *Livre de jade* (1867), de Judith Gautier” (1967: 151). Quer isto sugerir que Feijó traduziu e adaptou para língua portuguesa uma obra tida como o expoente máximo da ligação entre parnasianismo francês e idealização do Império Celeste. Por aqui se entrevê, por um lado, uma configuração positiva da China e, por outro, o modo como a poesia parnasiana se vê a si mesma como exemplo de uma literatura exótica (Kapor 2003: 5-6), reforçando-se assim a correlação entre exotismo e parnasianismo. Também José Carlos Seabra Pereira identifica como vector de matriz parnasiana uma “inspiração culturalista”, que se constituiria “a partir de mitos, lendas e textos de civilizações remotas ou exóticas e de obras de artes plásticas” (1995: 14).

Parafraseando Álvaro Manuel Machado (1981: 30), em *Cancioneiro* a influência parnasiana seria coincidente com a descoberta da lírica chinesa. Machado acrescenta ainda que, “se [em] *À Janela do Ocidente* (1885) já se anuncia essa atracção decadentista baudelairiana pelo Oriente contraposto a um Ocidente agonizante e sem imaginação, é com *Cancioneiro chinês* (1890) que o elemento orientalista se torna determinante” (1983: 76). Em “O Orientalismo na literatura portuguesa” (2003), Isabel Pires de Lima assinala também a transversalidade da presença do Oriente nas estéticas parnasiana, simbolista, decadentista e saudosista da literatura portuguesa. Como bem explica, o Oriente foi propício aos preceitos parnasianos em virtude das novas possibilidades rítmicas e melódicas oferecidas e do “gosto pelo preciosismo descritivo, pela alucinação sensorial, pela evocação de atmosferas sumptuosas e rutilantes, por um certo artificialismo” (Lima 2003: 136, 1999: 152). O Oriente e o seu pitoresco, que foram, segundo Aguiar e Silva, o “mito central do exotismo dos românticos” (2002: 549), mantêm-se como uma especificidade parnasiana. Esta atracção pela arte exótica (Gaio 1903) subjaz ao entendimento de Óscar Lopes de que o parnasianismo seria a manifestação da “experiência turística da variedade histórica e geográfica do homem” (1984: 180). Este gosto pela aventura e pela evasão no espaço, por meio das quais se contactaria com a diversidade humana, concretiza-se, com frequência, em articulação com o Oriente, sendo *Les Orientales* (1828) uma das obras literárias que melhor representa o despoletar deste interesse estético-lírico.

Em síntese, o Oriente na estética parnasiana ficaria, por um lado, associado a um exotismo neoclássico, que inspirou o próprio nome do movimento e teria favorecido a reutilização de mitos arquetípicos da Antiguidade Clássica (Rubins 2000: 70). Por outro lado, a matéria *orientalis*, envolvendo paisagens exóticas e tipos humanos a elas adequados, tornar-se-ia um cliché parnasiano (Viana 2002: 176), que obras poéticas como *Idyl-*

*lios chinezes* (1897), do brasileiro Luís Guimarães, Filho (1876-1940)<sup>239</sup>, e *Lin-Tchi-Fá* (1925), de Maria Tamagnini (1900-1933), também comprovam<sup>240</sup>.

No caso específico de *Cancioneiro*, a recepção crítica parece apontar para uma ideia de China como paradigma literário e cultural, muito próxima do esplendor de Quinhentos e de Seiscentos que surge relatado nas crónicas portuguesas. É sem hesitação que o crítico do *Diário popular* defende que é na China que a literatura portuguesa deveria procurar a renovação artística: “[I]sto por cá está esgotado; já deu o que tinha a dar, ao menos por agora. Querem-se coisas novas” (CC 1903: 132). A novidade de *Cancioneiro* advém, como se indica, da aposta que faz no “chinezismo [que] impera em toda a linha” (CC 1903: 132). Aqui o comentador parece lamentar, num registo próximo da ironia, o regresso a um Oriente e a uma China que se julgavam ultrapassados; regressar a Oriente seria, na sua opinião, admitir que a civilização europeia falhou: “Oh! os chinezes como elles se devem rir das fatuidades da pseudo-civilização moderna [...], [que] tem de importar de lá os melhores elementos necessarios á sustentação da sua vida intellectual!” (CC 1903: 132).

Para compreender este olhar para fora não são despreciandas as relações próximas que António Feijó manteve com diversas personalidades ligadas à Geração de 70, nomeadamente Eça de Queirós e Guerra Junqueiro (1850-1923). Os membros desta

<sup>239</sup> Tendo em conta a escassa informação que existe sobre esta obra, presumimos que tenha passado despercebida na crítica portuguesa. A influência de *Cancioneiro* é, para nós, muito evidente, como a amostra poética (“Navegando no Rio Amarello”, “A Lembrança da despedida” e “O Pensamento da noiva”) incluída no semanário *Branco e negro* (n.º 41, 21 de Fevereiro de 1897) revela: mencionemos, por exemplo, as referências cronotópicas e culturais incluídas, as estratégias retórico-estilísticas (imagens, metáforas, comparações) utilizadas e os temas glosados (Anón. 1897: 335).

<sup>240</sup> Maria Anna Acciaioli Tamagnini, reputada como a primeira mulher portuguesa a escrever poemas de temática extremo-oriental inspirados na vivência directa de um espaço oriental (Correia 1991: 10) – neste caso Macau –, publica em 1925 a sua única obra, *Lin-Tchi-Fá. Poesias do Extremo Oriente*. Natália Correia insere esta colecção de poesias, que explora uma mensagem feminista, num “Orientalismo parnasiano-simbolista” próprio da época (1991: 12) e reconhece afinidades com o lirismo de *Cancioneiro*, que terão já sido objecto de estudo (ver artigo de Herculano Levy no *Diário de Lisboa*, de 13 de Julho de 1925, citado em Correia 1991: 12). Basta tão-só comparar poemas como “Amor e indiferença” (1991: 53-55) e “A uma Mulher formosa” (CC 1890: 15-16) para verificar que essas afinidades estão muito próximas da reescrita, tal como sucede com *Idyllios chinezes*.

Geração não apenas criticavam os excessos do ultra-romantismo, mas também propunham um programa de reforma sociocultural e artística que aproximasse Portugal de capitais europeias como Paris ou Londres. À luz do exposto, *Cancioneiro* e o redireccionamento para Oriente podem ser, parece-nos, inscritos neste programa de renovação e actualização artísticas pelo qual se daria um novo ímpeto a uma poesia nacional saturada da “expressão das nossas próprias nervoses” (Mesquita 1891). José Carlos Seabra Pereira e Ana Paula Laborinho confirmam a nossa opinião. O primeiro lê a colectânea como evidência da adesão do poeta ao “novo refinamento dos gostos artísticos, e aberto às novidades literárias” (1975: 132), e Laborinho considera-a como “idealização de um universo misterioso e fascinante que serve de alternativa ao desgaste imaginário de um Ocidente finissecular” (1992b: 54). Este mesmo desgaste colectivo é referenciado na prosa de Wenceslau de Moraes, que o verbaliza como a ausência do estético e, portanto, do belo, determinada sobretudo pelo avanço do progresso industrial e, com ele, do capitalismo:

Disciplinada [a Europa] por longos séculos de convencionalismo chato, regrada por estu-  
pendas inovações trazidas do campo da ciência, dominando quanto pode as leis locais da  
natureza, vendida ao dinheiro [...]. Beleza? já nada há belo; antros de indigência e de crá-  
pula, chaminés, oficinas, casarões, cinematógrafos, a paisagem cortada por linhas férreas e  
o azul do céu por fios eléctricos [...]. Arte? fugiu da Europa, espavorida; restam de pé os  
templos [...], com fileiras de buracos por janelas. Belas-letras? uma miséria; leiam-se, por  
exemplo, as belas-letras portuguesas... (OYKH 2006: 134)

A China que em *Cancioneiro* é inesperadamente “amável e amorosa” (CC 1903: 135)  
compete com uma imagem finissecular com a qual pouco ou nada se relaciona. É esta  
última imagem que está patente, por exemplo, no poema jocoso “M.<sup>elle</sup> Nero” que João

Saraiva (1866-1948), sob o pseudónimo de Gustavo Cano<sup>241</sup>, compôs em torno de uma porcelana chinesa e onde parodia abertamente a expectativa orientalizante do leitor:

Tenho um prato da China horivelmente belo:

– Ao centro, um mandarim, rapado do cabelo,  
Rabicho longo, enterra um gume na bexiga...  
Repuxa-lhe com força o sangue da barriga  
Deixando quasi ao leu mil roscas de intestinos...  
A cada lado estão em berços dois meninos  
Talvez seus netos, dois mandarinetes gordos,  
Fitando o gordo herói, que já começa aos bordos,  
E vai prestes cair no chão inanimado...  
E sorriem-se ao ver o mandarim rasgado.

Ora este prato chino, antiga porcelana,  
Que eu um dia comprei na loja do Sant’Ana  
– Magro bricabraquista e dono dalguns prédios  
Sitos, segundo ouvi, na rua dos Remédios,  
– Este prato cruel que me faz calafrios,  
Prato horrível, feroz, prato de desvarios,  
Prato sem dó, tragédia aguda, sem desfecho,  
Prato que faz tremer e faz bater o queixo,  
Olhai! Vinde espreitar: E nele a minha amada

Come tranquilamente um rabo de pescada!

Esta China negativa é também retratada no conto queirosiano *O Mandarim* (1880), a que aludimos no Capítulo 1. Este conto caricatural explora o paradoxo contido na expressão “matar o mandarim”, que se populariza sobretudo a partir de *Génie du christianisme* (1802) de Chateaubriand, onde o esquecimento de Deus está na origem dos crimes da humanidade<sup>242</sup>. A busca da redenção e da purificação espiritual que leva o protagonista

<sup>241</sup> Este poema foi por lapso incluído em *Poesias dispersas e inéditas*, de António Feijó, de onde o transcrevemos (2005: 195). No *Dicionário de pseudónimos e iniciais*, o pseudónimo Gustavo Cano é erroneamente atribuído a Feijó (Andrade 1999: 117) com base na informação apresentada em *Estrada larga* (vol. 1) por Túlio Ramires Ferro: “[N]o mesmo jornal é apresentado como autor de uma composição desse livro [...] um certo Gustavo Cano (António Feijó)...” (1954: 105).

<sup>242</sup> O paradoxo de Chateaubriand deriva, por seu turno, da teoria moral de Kant, que dá primazia à razão humana e favorece a suspeita em relação aos instintos e à natureza humanos, que são sempre imprevisíveis:



Teodoro à China releva-se ser uma viagem ao interior do *locus horribilis*, a um país selvagem, em desagregação, longe do mito do “selvagem nobre” ou do “sábio chinês”<sup>243</sup>. Embora este conto não integre o nosso *corpus* de análise, é pertinente mencionar, em contraponto com a imagem apolínea da China que se desenha em *Cancioneiro*, um episódio onde o protagonista testemunha o que designamos como “a bestialização do nativo”. Neste episódio, Teodoro é vítima de “uma turba negra apinhada” (Queirós 2005: 118), que fora alertada para a presença de um estrangeiro transportando consigo grandes tesouros. A população que o ataca assemelha-se ao próprio Teodoro, visto que deseja o que motivara Teodoro a abstractamente matar “uma figura bojuda de mandarim [...] vestida de seda amarela, com um grande rabicho solto; e entre os braços [...] um papagaio de papel” (Queirós 2005: 52). A sede de riqueza faz com que aquela massa anónima sofra um processo de bestialização que serve, paralelamente, um propósito de crítica à sociedade capitalista europeia, onde reinariam o materialismo, a hipocrisia, a vilania e o egoísmo. Através de Teodoro fixa-se uma China não apenas “decrépita” e em “decadência”, mas pontuada também de “províncias arruinadas, cidades moribundas, plebes esfo-meadas, pestes e rebeliões, templos aluindo-se, leis perdendo a autoridade, a decomposição de um mundo” (Queirós 2005: 70). É este país em crise que Camilo Pessanha descreve na sua “Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa” (1912), que analisaremos no próximo capítulo.

---

“[J]e m’interroge; je me fais cette question: ‘Si tu pouvais par un seul désir, tuer un homme à la Chine, et hériter de sa fortune en Europe, avec la conviction surnaturelle qu’on n’en saurait jamais rien, consentirais-tu à former ce désir?’” (Chateaubriand 1966: 200, parte I, livro VI, capítulo II). António Coimbra Martins (1967: 14-123) fez um levantamento pormenorizado e exaustivo da metáfora “matar o mandarim” desde Platão e Cícero a reescritas dessa metáfora sobretudo por escritores franceses, de Montaigne a La Bruyère, Rousseau, Diderot, Balzac, Chateaubriand, Alexandre Dumas (pai), Auguste Vitu, Albert Monnier e Édouard Martin, Louis Protat, Urbain Didier, Annie Edwards, Armand de Pontmartin, entre outros. Ver também Berrini (1992: 40-50).

<sup>243</sup> “[A]u temps de la ‘crise de la conscience européenne’ qui marque l’entrée de figures exotiques dans les querelles des philosophes (thème du Bon Sauvage, américain ou tahitien, image du Sage Chinois)” (Moura 1998b: 242-243). Quanto a nós, a figura exótica do *literatus* Tin-Tun-Ling (Waley 1918: 35) acabaria por personificar nas letras francesas o “sábio chinês”, mito este que marcou o imaginário do século XVIII.

Com base no exemplo do conto queirosiano, António Coimbra Martins sugere que “à visão idealizada dos parnasianos” se sobrepusera uma China transformada num “país turbulento, esfomeado, fértil em quadros macabros [...], um país já não requintado, mas ‘bárbaro’, no qual se justificava a intrusão estrangeira” (1967: 152). Dito doutro modo, a China parnasiana seria devedora de uma idealização valorativa da China, que historicamente remetemos para a imagem quinhentista do Império Celeste, em contraste com o seu estado de decadência contemporânea. Como já analisado por Ramos (2001: 147-150), *Cancioneiro* tornar-se-ia exemplo de uma tentativa de renovação, por meio da tradução, da imagem da China no repertório literário do Portugal finissecular.

#### 4.3.2. Tradução exótica

Importa começar por apresentar *Cancioneiro* como uma miniatura exótica. O poeta-tradutor teria pretendido “uma coisa de feitio mais ou menos bizarro, impressa em papel de seda, [...] e só dum lado, como na China” (carta [157] 6 Maio 1890 – Feijó 2004a: 228). O adjetivo “bizarro” confunde-se aqui com “exótico” e demarca o próprio livro como possível objecto de *chinoiserie*. Apesar de o resultado final diferir daquilo que Feijó projectara, *Cancioneiro* não deixaria de ser “uma encantadora e singela edição de formato completamente novo” (Mesquita 1891), “impresso com esmerado gosto e luxo artisticos” (CC 1903: 131).

No *Dicionário cronológico de autores portugueses*, definem-se como fontes subjacentes a *Cancioneiro* “*La Poésie des Tangs*, de Rémusat, e [...] *Livre de jade*, traduzido por Judith Gauthier [...] na voga finissecular do orientalismo” (Lisboa 1990: 421). Ora, para além de a epistolografia ser clara na identificação de *Livre* como o único texto de partida, o que de igual modo se comprova pela comparação entre textos de partida e de

chegada e pela análise dos manuscritos que não foram incluídos em *Cancioneiro*<sup>244</sup> (ver Anexo 8), não conseguimos, à semelhança de Ramos (2001: 158), encontrar na bibliografia do orientalista Abel Rémusat (1788-1832), um dos fundadores e presidentes da Sociedade Asiática de Paris, referência alguma à obra mencionada<sup>245</sup>.

As resenhas que temos vindo a analisar são relativamente imprecisas quanto à natureza traduzida de *Cancioneiro*, ora apresentado como texto não-traduzido ora como texto traduzido, mas, em todo o caso, e como ilustraremos de seguida, parecendo mais um original do que uma tradução (a descrição preliminar a que procederemos em 4.4.1. ajudará a clarificar esta recepção). Reconhecendo ou não algum elo dialogante entre *Livre* e *Cancioneiro*, as peças críticas são unânimes ao fixar *Cancioneiro* como um texto autónomo dentro da cultura de chegada, mas um texto que surte um efeito de *déjà vu*, no sentido em que explora imagens de uma China que circula na cultura portuguesa sobretudo por meio dos motivos divulgados em objectos de arte, como a pintura, a porcelana (relembremos as imagens atrás convocadas pelo poema “Vaso chinês”), a cerâmica e outras miniaturas decorativas, como leques, sedas, biombos<sup>246</sup>. A descrição de *Cancioneiro* por António Ferreira é exemplo deste discurso alusivo e imagético:

[Ê]le abre com chave doirada a linda *vitrine* do *Cancioneiro chinês*, onde entesourara algumas das preciosidades artísticas do livro de Jade que Madame Judith Gautier trouxera

<sup>244</sup> Não podemos deixar de agradecer a disponibilidade do Prof. Doutor J. Cândido Martins na cedência de cópias, em suporte digital, dos manuscritos que compõem a secção “Lira chinesa” do volume *Poesias dispersas e inéditas*, de António Feijó, e que são designados como parte da *Colecção de manuscritos, dactiloscritos e impressos*, designação esta que também seguimos na nossa dissertação. Doravante, sempre que nos reportarmos a esses manuscritos autógrafos, utilizaremos a sigla *CMDI*.

<sup>245</sup> Estamos certos de que se trata de uma confusão com *La Poésie de l'époque des Thang* do marquês de Saint-Denys. Julgamos que esta confusão terá sido lançada pelo artigo de 1965 de Miranda de Andrade, onde ele se refere, com inexactidão, a *La Poésie des Tang* por Rémusat e a uma outra obra de título similar pelo marquês (1965: 91).

<sup>246</sup> Em “A Minha sala chinesa” (texto já citado na secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”), Jaime do Inso descreve com grande pormenor os desenhos que ornamentam porcelanas, pinturas, pratos e outras amostras de arte chinesa (1933: 233-249), os quais se reconhecem em muitas das imagens que preenchem as poesias de *Cancioneiro*.

do Celeste Império à alma do Ocidente [...], mostrando a arte com que soubera pinturar porcelanas chinesas de finíssima transparência nas graciosas *poteries* do seu Cancioneiro. (1928: 22-23)

Os poemas de *Cancioneiro* são equiparados à própria porcelana, frágil e agradável ao olhar. Estes paralelismos figurativos, conquanto procedentes de críticas com fins sobretudo de publicitação e promoção da obra, colocam uma ênfase maior na conformação da imagética explorada ao imaginário do leitor, que se sentiria “transportado pela phantasia às estranhas regiões taes como a nossa imaginação as desenha” (CC 1903: 133). Deste modo se confirma a conclusão de John M. MacKenzie de que haveria um acordo tácito entre o produtor do discurso orientalista e o seu consumidor: “The interaction of European taste, demand, market forces and commodity production had operated through a process of natural selection to create an ‘appropriate’ East. Producer and consumer were wholly complicit in this process” (1995: 210).

Em geral, as peças críticas focam o efeito criado pelo imaginário poético de *Cancioneiro* no leitor, valorizando a sua dimensão exotizante. A par das imagens que se reconhecem nessa poesia, outras circulam pelos próprios textos críticos como emblemáticas da China, desde “velhos bonzos de olhos em bico e longo rabicho” ou “poetas de chapéus de kioske, e saias com guizos” a “grandes rios chineses onde o salgueiro impera e [...] os gordos mandarins guardam ciosamente as suas maravilhas” (CC 1903: 132, 135, 133). Verifica-se, desta forma, a própria circularidade discursiva da crítica, bastante presa a um ideário estereotipado.

Os textos críticos não deixam de exprimir surpresa perante a constatação da existência de uma lírica chinesa rica: “[M]al suspeitavamos que houvesse n’aquelle paiz longinquo uma poesia tão sentida, tão original, tão mimosa e caracteristica” (CC 1903: 124). O mesmo efeito de incredulidade, típico de um posicionamento orientalista de desvalorização do que é estrangeiro, conduz a observações como “uma China que em geral não se

supõe, e umas imaginações verdadeiramente poeticas e que pouca gente acreditará que existem nos cerebros d'esses sujeitos que vemos pintados nas caixas de chá" (CC 1903: 135)<sup>247</sup>. Assim se compreendem as descrições que fixam o volume como se fosse uma obra original, uma "verdadeira joia litteraria e uma preciosidade poetica" portuguesas (CC 1903: 134), que modela "en des laques brillantes et en de riches mosaïques les delicates fleurs de l'exotique poësie orientale" (Gaio 1895-1896: 3). Destes exemplos sobressaem a metáfora da jóia preciosa e a metáfora floral, que são uma constante da recepção crítica e pelas quais se superlativa *Cancioneiro*: "Phantasiae um d'esses cofres exquisitamente rendilhados, que nos vêem do paiz do Sol, enchei-o de preciosas joias, impregnae-o de subtis e delicados perfumes orientaes, e tereis a imagem do livro", "delicioso feixe de joias", "um feixe d'aquellas deliciosas joias que só elle hoje sabe burilar tão bem" (CC 1903: 124, 129, 131); "O *Cancioneiro chinês* é um delicado ramilhete feito com as flores abertas do bello espirito de Antonio Feijó", "uma planta exotica e melindrosa", "como quem colhe d'um bello canteiro florido algumas rosas exoticas para formar um ramilhete" (CC 1903: 126, 127, 131). Também Júlio Lemos, entre outros, opta, mais contemporaneamente, por designar a obra como um "delicado *bouquet* de flores raras" (1959a: 6), e António Cabral descreve Feijó como "joalheiro que das suas mãos felizes deix[ou] sair preciosidades raras [...], pedras preciosas engastadas em oiro fino" ([1939]: 96).

Poucos são também os textos críticos que destacam *Cancioneiro* como o primeiro esforço em língua portuguesa de divulgação da lírica clássica chinesa. As resenhas que se

<sup>247</sup> Wenceslau de Moraes comenta, numa das suas cartas, essa incredulidade que se instalara na cultura portuguesa: "Em um dos mais interessantes *magazines* que se publicam agora em Portugal, apareceu há pouco um curioso artigo sobre a escrita chinesa. O artigo começa assim: – 'Poucos leitores acolherão sem incredulidade a ideia de que existe espírito em qualquer coisa dos chineses [...].' – E prossegue, provando graciosamente que tal incredulidade é infundada" (VJ 1985: 204).

reportam à existência de um texto intermediário entre a poesia chinesa e *Cancioneiro*<sup>248</sup> concordam na fiabilidade da versão francesa em relação a um original chinês que, na verdade, se desconhece (CC 1903: 124; Magalhães 1922: 212). Com efeito, o desconhecimento da língua chinesa, que impediu o poeta-tradutor de aceder aos originais chineses, não é em momento algum apontado como um obstáculo ao seu projecto tradutório. Outros há que se reportam a *Livre* como um original, enquanto alguns comentadores o julgam ser o próprio original chinês: “Existe um livro na China que se chama o *Livre de jade*. [...] O que seja este livro em chinês não o sabemos nós” (CC 1903: 134). A despeito desta discussão, fixa-se *Cancioneiro* como uma obra de promoção de um imaginário exótico. E este qualificativo “exótico” define-se insistentemente na crítica como estranheza e distância, a que se juntam termos como “extravagancia”, “estranha raça”, “longinqua civilização” (CC 1903: 121), “paiz longinquo”, “estranhas regiões” (CC 1903: 124, 133).

Já o comentador de *Pontos nos ii*, à semelhança de outros como o d’A *Imprensa* (Anón. 1890b: 112), considera a obra como tradução directa de poetas chineses, mas uma tradução “a ponto de parecer que [...] não seja de poetas chinêses, problematicos” (1903: 123). A poesia é de tal modo tida como elevada que, para alguns críticos, é difícil acreditar na sua origem asiática – é como “se fôra um original”, pelo que “por momentos chegamos a acreditar que o *Cancioneiro chinês* é obra completa do nosso patricio e não de gente asiatica” (CC 1903: 131, 135). De novo ressalta um sentimento de superioridade literária europeia sobre a poesia chinesa, rotulada como problemática.

Estudos críticos posteriores continuam a rasurar a natureza traduzida de *Cancioneiro*. Por exemplo, Albino Sampaio insere *Cancioneiro* numa bibliografia intitulada “O que elle escreveu” (1931: s.p.); também Júlio Lemos, em *Achegas bio-biblio-icone-*

<sup>248</sup> Em “Cancioneiro e a critica”, à excepção das peças publicadas nos periódicos *O Correio da noite* (CC 1903: 126), *Novidades* (CC 1903: 128-129, 134) e *Diario do commercio* (CC 1903: 130), as restantes reconhecem a natureza traduzida de *Cancioneiro*. Quanto ao segundo conjunto de textos críticos, apenas n’*O Lima* não se apresenta *Cancioneiro* como tradução.

*gráficas*, subdivide a obra do poeta em três grandes categorias: “Escreveu”, “Traduziu” e “Colaborou” – é na primeira categoria que integra *Cancioneiro* (1959b: 3). As peças críticas que, de facto, explicitam a relação de dívida relativamente à versão francesa revelam, no seu conjunto, alguma hesitação na classificação de *Cancioneiro* e dessa relação, como exemplifica o testemunho de Luís de Magalhães.

Magalhães argumenta que “o *Cancioneiro*, reduzido a uma imitação, não diminuiria de valor sob o ponto de vista litterario [...], tradução, adaptação ou imitação, esse bello livro é, de qualquer forma, uma obra superior” (1922: 213). Se, por um lado, Magalhães não sabe como classificar a obra, visto não ser capaz de distinguir entre as diferentes formas de reescrita que enumera – e que mostram uma gradação fixada no sentido tradução/adaptação/imitação, designações estas que correspondem a diferentes níveis de aproximação e manipulação do texto de partida –, por outro o conector “de qualquer forma” mostra, a nosso ver, a conotação negativa que se atribui ao texto traduzido e, por conseguinte, à actividade tradutória, em particular numa época de crescente desvalorização da prática da tradução indirecta.

Sobretudo a partir do século XIX, a crítica literária orienta-se no sentido de distinguir entre traduzir, adaptar, imitar e verter, uma preocupação que ganha novo ímpeto na sequência da polémica gerada em torno da tradução de *Fausto* (1872) de Goethe por António Feliciano de Castilho (1800-1875). Na opinião de João Barrento, a “Questão do Fausto” é dos melhores exemplos dentro da tradição portuguesa de alienação do Outro (2002: 217), isto é, uma tradição de poetas que traduzem poetas ajustando-os “à sua própria experiência do mundo, da língua e da literatura” (Barrento 2002: 216). Desconhecedor da língua alemã, Castilho defende que, para traduzir, não é imperativo conhecer a língua de partida (1997: 152). Como exemplo, cita Machado de Assis pelos seus “lindos fragmentos de poesias orientaes tomadas não dos textos primitivos, senão de uma inter-

pretação inglesa” (1997: 152). Tendo em conta a data de redacção do texto de Castilho (1872), esses “lindos fragmentos de poesias orientaes” não podem ser senão os poemas da “Lyra chinesa” machadiana (1870), que não provêm de um texto de partida inglês mas sim francês e que, como atrás mencionámos, o escritor brasileiro classifica como imitação. Convém notar que António Feijó estava a par da existência desses “fragmentos” adaptados por Machado de Assis:

O Machado de Assis traduziu apenas 8, que lhe pareceram os mais notáveis. Eu já vou muito mais adiante. As traduções dele são todas em versos brancos, e por isso más, e até menos exactas que as minhas; a não ser as quadras “Coração triste, falando ao sol” que ele imitou dum modo excepcionalmente belo. (carta [85] 22 Outubro 1885 – Feijó 2004b: 112-113)

Embora Feijó venha a incluir no seu volume os mesmos poemas que Machado traduziu, este excerto mostra, por um lado, que não baseou a sua tradução naquelas imitações, que condena pelo verso branco e pela ausência de rima, como, aliás, uma comparação entre as versões evidenciaria. Apenas o título do poema “Coração triste, fallando ao Sol” parece ser decalcado da versão machadiana, também ela “Coração triste fallando ao sol”, que é mais explícita do que o título francês, tão-só “Le Cœur triste au soleil”. Por outro lado, Feijó define a sua tarefa de tradução poética como uma de busca de exactidão, embora sem explicitar em relação a quê.

Na crítica de 26 de Dezembro de 1890, a hesitação terminológica de Luís de Magalhães quanto à classificação de *Cancioneiro* é mais notória. Começa por descrevê-lo como “adaptação d’uma poesia” que resulta numa “versão”, para concluir que “[a]quillo não é uma versão: é uma adaptação, ou melhor uma reconstituição [...], que todas essas paginas mais parecem originaes do que vertidas” (CC 1903: 121-122; ênfase do original).



Noutro artigo, “Plagiato litterario”, Magalhães denuncia uma situação de plágio<sup>249</sup> de *Cancioneiro* por letrados brasileiros, retomando o conceito de adaptação para precisar o tipo de versão em verso operado por Feijó:

[A]s *versões em verso* de Feijó, sendo feitas atravez de *versões em prosa*, como a de Judith Gautier, não eram uma traducção litteral ou mesmo approximada, mas uma simples adaptação, onde o traductor se aproveitou apenas das idéas, dos conceitos e das imagens como de themas sobre que livremente modelou a sua forma, e que, assim, o metro, o rythmo, a structura estrophica d’essas *versões não são originaes dos poetas chinezes, mas sim arbitrariamente escolhidos pelo poeta portuguez*. (1901: 380; ênfase do original)

Magalhães define “adaptação” como a apropriação temática de um texto de partida a que o tradutor aplica uma forma livre. Seria este o momento de cisão entre tradução e criação do próprio poeta-tradutor, momento esse que leva Magalhães a empregar o vocábulo “reconstituição” ou “reconstrução” (PC 2004: 330), assim confirmando a tradição portuguesa de alienação do Outro atrás evocada por Barrento (2002: 217). Estas considerações levam-nos também a George Steiner, que sintetiza o pensamento teórico sobre a tradução do século XVII em diante através de três categorias: a tradução literal, a “translação” e a imitação, que define como a categoria da “recriação, da variação, da interpretação paralela” que culmina num texto “mais livre, talvez apenas alusivo ou paródico” (2002: 291). É esta componente alusiva que Magalhães procura vincular a *Cancioneiro* a fim de fixá-lo como produto da originalidade poética do poeta-tradutor.

A nível epistolar, António Feijó designa as suas traduções como “os chineses”, “os meus chineses” e, por vezes, como “chinesices”<sup>250</sup>, termo este mais pejorativo que usa sobretudo quando se debate com a falta de inspiração ou a dificuldade de rever o seu tra-

<sup>249</sup> A obra em análise não é exemplo único de plágio por parte de eruditos brasileiros. António Feijó pronuncia-se sobre os diversos casos de apropriação indevida dos seus poemas na correspondência privada, sobretudo em Feijó 2004a (ver também Martins 2011: 124-128).

<sup>250</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”, em que citamos uma recensão a *Cancioneiro* (*Diário popular*, 27 Outubro 1890), assim como um excerto de *Visões da China*, de Jaime do Inso, sobre a ideia europeia de “chinesice” ou “chinesismo”.

balho poético (ver, por exemplo, carta [125] 14 Abril 1887 – Feijó 2004a: 165), e que tanto pode reportar-se ao próprio conteúdo explorado nos poemas como à actividade tradutória em si mesma. Nesta linha, é importante voltar a Luís de Magalhães: “Supponhamos que o Cancioneiro não é uma tradução, nem uma adaptação, mas a obra de um poeta europeu, finamente perfumada de orientalismo. Nem por isso a sua beleza seria menor” (SI 1922: 213). A descrição da obra como “finamente perfumada de orientalismo” é uma das primeiras referências explícitas, e coetâneas de Feijó, ao conteúdo orientalista nela velado. Este orientalismo, que a nível da recepção crítica se confunde com exotismo, põe à partida em causa a proximidade de *Cancioneiro* à versão francesa sobre a qual se edifica, pois sugere algum tipo de manipulação textual para cumprir determinados efeitos orientalistas.

Embora *Cancioneiro* seja publicado apenas em 1890, a 17 de Junho de 1887 Luís de Magalhães é informado de que Feijó concluíra as suas traduções poéticas:

Para dar a esta [carta] mais algum comprimento junto-lhe mais meia dúzia de cantigas chinesas para sobremesa da *Província*. Não sei se recebeste as outras nem como as achaste. A Musa por aqui não tem sugestões, e corre o perigo de morrer anémica. [...] *Os chineses estão traduzidos – todos*. Vou agora dar-me à pachorra de os reler e os corrigir, a ver se lhes consigo dar a máxima pureza e perfeição. Tenho-lhes muito amor porque me deram muito trabalho e quero ver se posso à força de paciência e tenacidade transformar em jóias alguns versos rudes e vulgares que por lá encontro. (carta [127] 17 Junho 1887 – Feijó 2004a: 170; ênfase nossa)

A informação desta carta é corroborada pelo dossiê manuscrito intitulado *Cancioneiro chinês*, e subtulado *Livro de jade*, inserto na CMDI, onde na folha que serve de capa se encontram as indicações que se seguem a cor vermelha: “Publicado” e “1885-1887 R. G. do Sul” (ver Anexo 6, Figura 1). Também a frase conclusiva no poema manuscrito “O Poeta sobe a montanha” fixa o ano de 1887 como data de finalização da tradução: “Terminei a tradução do *Livre de jade* em 15 de Junho de 1887 – Rio Grande do Sul. Ant.º

Feijó” (ver Anexo 6, Figura 2). Embora os 21 poemas traduzidos que constam deste dossiê manuscrito não tenham sido incluídos em nenhuma das edições de *Cancioneiro* (no Anexo 7 justapomos a estrutura dessas duas edições lado a lado com o texto de partida; no Anexo 8 particularizamos os manuscritos encontrados), a indicação “Publicado” leva-nos a supor que aqueles poemas terão sido publicados em periódicos da época<sup>251</sup>. A julgar pela afirmação categórica de que os “chineses estão traduzidos – todos”, a que acrescentamos os manuscritos encontrados, cremos que o poeta terá traduzido o volume de Judith Gautier na íntegra, à exceção do poema “Les Caractères éternels”, de Li Bai, o único para o qual não encontramos qualquer prova documental de que tenha sido traduzido.

Nos três anos que se seguiram à conclusão das traduções, entre o final de 1887 e 1890, coincidentes com um período de maior apatia e desânimo por causa das condições envolvidas na sua estadia no Brasil e das incertezas quanto ao seu futuro profissional<sup>252</sup>, o poeta teria sobretudo exercitado a sua técnica de aperfeiçoamento e depuração formais, que designa amiúde como “demão”:

Os meus chineses estão prontos – ando *a poli-los e a envernizá-los*. Logo que aí chegar conto publicá-los se o Moraes ou qualquer outro mos quiser editar. (carta [129] 10 Setembro 1887 – Feijó 2004a: 177; ênfase nossa)

Por isso *já dei a última demão aos poetas chineses*, e aguardo apenas um momento de bom humor para organizar definitivamente um novo volume de versos que me não parecem de todo maus. (carta [139] 23 Maio 1888 – Feijó 2004a: 194; ênfase nossa)

<sup>251</sup> Para os poemas cujo local de publicação não foi possível identificar, seria necessário percorrer, para além da imprensa periódica portuguesa, a imprensa brasileira, na qual Feijó colaborou de forma activa durante o exercício das suas funções consulares no Brasil (assinale-se, em outros periódicos, *A Vida moderna, Brasileiro, Jornal do commercio, Gazeta de noticias, O Paiz, Rio de Janeiro*), um trabalho de pesquisa e de extensão que o âmbito desta dissertação não justifica.

<sup>252</sup> “Abandonei os chineses e creio até que já não sei fazer versos. Em suma estou desesperado mas num desespero sombrio e triste” (carta [131] 17 Novembro 1887); “E tu que tens feito? Eu estou nesta profunda apatia em que te falei. Abandonei tudo, até os meus queridos chineses. Sinto-me sem forças nem coragem para coisa nenhuma” (carta [133] 11 Setembro 1888) (Feijó 2004a: 182, 203-204).

Os meus chineses já vão bastante adiantados, mas tenho tido um trabalho diabólico com a revisão de provas e alterações de texto a que me força o *amor da perfeição*. (carta [160] 12 Junho 1890 – Feijó 2004a: 231; ênfase do original)

Os chineses estão prontos, mas digo-te que tenho suado sangue porque tive de refundir muitas das traduções e em alguns deles fazer emendas capitais. Creio que sairão jeitosos, para não dizer perfeitos, porque se viessem outras provas ainda faria novas alterações. É uma desgraça, mas em suma, na minha estética *un vers n'est jamais bien quand'il peut être mieux*. (carta [162] 31 Julho 1890 – Feijó 2004a: 232)

Os fragmentos epistolares acima transcritos (vejam-se também: carta [160] 12 Junho 1890 e carta [163] 4 Agosto 1890 – Feijó 2004a: 231, 234) colocam o poeta-tradutor em sintonia com os princípios parnasianos atrás enunciados, ao mesmo tempo que justapõem idiossincrasia estética e idiossincrasia tradutória. Dito doutro modo, a metalinguagem do poeta sobre a tradução adequa-se aos postulados estéticos que regem a sua actividade criadora, recorrendo ao campo léxico-semântico e imagético parnasiano para caracterizar a tarefa do tradutor. A formulação “un vers n'est jamais bien quand'il peut être mieux” nada mais é do que, como assinala Luís de Magalhães, uma variação do “preceito de mestre Theo [Gautier]: *Ce qui n'est pas bien fait, n'est pas fait*” (PC 2004: 335). A metáfora da “demão”, extraída do universo da pintura, juntamente com os verbos “polir” e “envernizar”, do domínio da escultura e das artes plásticas em geral, é constante na sua reflexão sobre a tradução. Também este espectro lexical relembra o mestre Gautier, nomeadamente os versos finais do metapoema “L'Art” (ver supra, nota 217), onde equipara o poema a um bloco de mármore e o poeta a um escultor: “[L]'œuvre sort plus belle/ D'une forme au travail/Rebelle,/[...] Sculpte, lime, cisèle” (1888: 223-226).

Actividade literária e actividade tradutória tornam-se assim indistintas, sendo ambas concebidas como um labor de moldagem de matéria (textual e imagética) com vista a alcançar a forma perfeita. Inferimos deste modo, e com base nos textos críticos analisados, que *Cancioneiro* é palco de manifestação e interferência do lirismo pessoal do poeta António Feijó. Magalhães faz ressaltar as “fundas e radicaes afinidades entre os

caracteres do lyrismo chinês [...] e o *feitio* poetico do auctor” (CC 1903: 122; ênfase do original); Osório designa *Cancioneiro* como “obra lírica pessoal sôbre motivos alheios que tinham afinidade com as tendências do seu espírito”, impondo “o seu lirismo e sentimento às suas traduções” (1928: 17, 18).

Concluimos esta secção aludindo ao texto da autoria de Ana de Castro Osório (1872-1935) que antecede “Vozes de Outono – Trad. do chinês (Dyn. Tang)” por Camilo Pessanha. Nesse antelóquio, a escritora compara ao, “aliás lindissimo, *Livro de jade*, uma perfeita obra de lirismo parnasiano”, a “interpretação de Camilo Pessanha da poesia e da alma chinesa” (1917: 384). Esta “interpretação”, publicada a 13 de Setembro de 1914 no jornal macaense *O Progresso*, consiste nas oito *Elegias chinesas* da dinastia Ming (1368-1644) que Pessanha traduziu directamente do chinês para português. A autora procura explicar as diferenças entre ambas as traduções com base na sensibilidade, formação literária, competência linguística e localização geográfica de cada poeta:

Já por diferenças psicológicas de vida e de sentimento, já por desigualdade de escola, menos apta a impressões estranhas, menos sensível às meias tintas em que se esbate o sentimento intelectualizado, o grande poeta estruturalmente europeu, que é António Feijó, não podia dar na sua linda forma poética a impressão da vida chinesa, [...] como sucede com o nosso poeta [Pessanha]. É por isso que as traduções chinesas de Camilo Pessanha serão, a nosso ver, não um acontecimento literário português, mas europeu, estando absolutamente convencidos de que será, talvez, em Portugal, onde menos serão apreciadas. (1917: 384)

As diferenças enumeradas, que mostram que o tradutor é simultaneamente agente e produto de um processo de socialização e aculturação, levam Ana de Castro Osório a considerar as traduções directas de Pessanha pioneiras na literatura europeia, sobretudo porque estariam mais próximas da sensibilidade chinesa. A interpretação indirecta de Feijó, que ela considera mais próxima de uma sensibilidade europeia, não deixa, todavia, de ser elogiada como um feito do poeta-tradutor.

Das notas críticas a *Cancioneiro*, importa então reter que houve uma recepção valorativa da obra na cultura portuguesa, de final do século XIX e princípios do XX, como poesia parnasiana em tradução, ao serviço de uma esteticização exotizante do Oriente sínico. No seu conjunto, essas notas permitiram delinear e sublinhar a imagem commumente aceite do poeta Feijó como metrificador exímio, para além de sublinharem duas dimensões constitutivas de *Cancioneiro* – enquanto objecto estético e decorativo (objecto exótico) e enquanto colecção poética reveladora de uma imagem apolínea da China (objecto literário). Ou seja, como objecto duplamente cultural e literário introduzido por via da importação de uma estética que, na altura, estaria em voga no sistema francês. Da combinação dessas duas dimensões resultaria uma *chinoiserie* literária que demonstra a indissociabilidade entre Oriente e exotismo. Esta indissociabilidade pode ser indício de uma norma tradutória<sup>253</sup> estrangeirizante que determinaria a exotização de uma qualquer obra sobre o tema Oriente. De igual modo, as notas críticas mostram que a apropriação deste tema não teria sido originada pela necessidade de afirmação de uma superioridade cultural sobre o Outro, mas por uma vontade de experimentação poética.

#### 4.4. Descrição

Importar e configurar para o público-leitor português a tradição clássica de uma cultura oriental distante implica que analisemos todos os signos orientalizantes que ajudam a

<sup>253</sup> Seguimos o conceito de “norma” na acepção de Toury (1995: 54), ou seja, como uma categoria sistémica – enquadrada na teoria dos polissistemas – de carácter descritivo (e não prescritivo). Reveladora de um determinado tipo de comportamento tradutório, a norma engloba a regularidade das opções tomadas pelos tradutores num dado contexto sociocultural. Situando-se entre as regras e as idiossincrasias, que remetem para diferentes graus de regularidade comportamental, as normas podem ser fortes (quando têm um carácter regulador) ou fracas (quando não têm a força de uma regra). Ainda segundo Toury, o indivíduo adquire tacitamente as normas durante o processo de socialização, pelo que o tradutor, enquanto agente (do) social, procura concretizar as expectativas da sociedade em torno do processo, do produto e/ou do próprio agente da tradução. É por isso que as normas implicam sanções (reais ou potenciais, positivas ou negativas) para quem as não respeita. Em termos sociológicos, a norma traduz os valores de uma sociedade e o modo como esta entende a tradução e a diversidade, que se importa por via da tradução.

in/enformar o imaginário do leitor sobre esse Outro oriental. Para isso, procederemos à descrição de *Cancioneiro* a dois níveis, preliminar e macrotextual, de acordo com a proposta metodológica de José Lambert e Hendrik van Gorp em “On Describing Translations” (1985: 42-53). Em apêndice a este ensaio, e ancorados na teoria dos polissistemas, os autores esquematizam uma tipologia de itens de análise para uma abordagem descritiva a um qualquer texto traduzido, que subdividem em informação preliminar, análise macrotextual, análise microtextual e contexto sistemático. Nesta secção trataremos apenas, no que respeita à primeira edição de *Cancioneiro*, os dois primeiros níveis de análise, que correspondem respectivamente às duas subsecções que se seguem. Esses níveis de análise permitirão apurar os mecanismos utilizados na apropriação da alteridade oriental pelo poeta-tradutor, bem como compreender melhor o contexto sistémico da exotização literária por meio da figura feminina oriental no Portugal finissecular.

#### **4.4.1. Preliminar**

A descrição preliminar que se segue de *Cancioneiro* baseia-se na análise dos seguintes elementos: a capa; o título; a dedicatória; a epígrafe e o prefácio. De acordo com Lambert e Van Gorp (1985: 52), estes elementos fazem parte do metatexto<sup>254</sup>, que engloba todo o tipo de material informativo que antecede o texto propriamente dito, mediando e moldando a relação entre texto e leitor. Estes itens de análise permitirão formular a expectativa orientalizante que o livro como objecto gera e que, como veremos em 4.6., o seu conteúdo poético concretiza.

<sup>254</sup> Esta noção de “metatexto” confunde-se com a de “paratexto” conforme definido por Genette. Remetemos para a leitura da nota supra 209.

Da análise da capa de *Cancioneiro*, é sobretudo o posicionamento do nome do poeta-tradutor, tanto na capa como na folha de rosto, precedendo o título da obra, que importa, por um lado, assinalar, na medida em que fixa António Feijó como instância autoral e nunca como tradutor. Por outro lado, não há qualquer referência à natureza traduzida da obra, patente não apenas na invisibilidade da compiladora-tradutora de partida (omissão de qualquer referência a Judith Walter ou Gautier e a *Livre*), mas também na ausência do lexema “tradução”. A informação apresentada na capa gera, deste modo, a ilusão de se estar perante um original, ilusão esta que, a nível do enunciado, se espelha na inexistência de uma nota introdutória, de notas de rodapé, notas biográficas ou qualquer outro aparato paratextual de apoio à leitura dos versos traduzidos. Estas ausências codificam uma edição que não é crítica nem académica, ao contrário da que teria sido a do marquês d’Hervey de Saint-Denys. Há uma óbvia apropriação de *Livre* pela qual o poeta-tradutor apresenta os poemas como uma reescrita resultante da sua mestria, que se reflecte, como vimos, no modo como se refere à obra como “os meus chineses”. As palavras de João Barrento a propósito da tendência assimiladora da tradução poética na literatura portuguesa adequam-se bem ao que argumentamos para *Cancioneiro*: “O poeta que traduz o poeta autolegitima-se ao reclamar para si o direito de ousar produzir, a partir de outro, um poema português, e sobretudo um poema seu” (2002: 215).

Ao mesmo tempo que a apresentação do nome do poeta na capa o confirma como proprietário intelectual da obra, no final do volume inclui-se um “Índice – com indicação dos poetas do ‘Cancioneiro’” (CC 1890: 111-113), de que constam os nomes romanizados dos poetas chineses traduzidos, com base na transcrição adoptada por Gautier e apresentados como informação parentética a seguir ao título de cada poema. Este procedi-



mento, embora não explicitando a natureza traduzida do volume<sup>255</sup>, pode surtir um efeito de estranhamento no leitor, que até então é induzido a aceitar *Cancioneiro* como se fosse um original, quando na verdade é um pseudo-original, e levá-lo a crer numa tradução directa. A própria referência, na capa, à inclusão de um prefácio por uma figura de autoridade de origem chinesa concorre para essa suposição<sup>256</sup>. O levantamento de Gonçalves Rodrigues em *A Tradução em Portugal* (1994) é também pouco informativo a este respeito: para além de uma entrada geral sob o nome de António Feijó entre parênteses rectos (1994: 402), cada poeta chinês é listado individualmente sem qualquer menção à língua ou ao texto intermediário a partir do qual se traduziu<sup>257</sup>.

Da capa ressalta ainda o uso da imagem de um ramo de flores, que reforça a metáfora floral que as resenhas críticas empregam amiúde, como vimos em 4.3.2., e remete para a ideia de ornamento, adequada à *chinoiserie* que o título evoca. De acordo com o *Dicionário dos símbolos*, para o romântico Novalis (1772-1801) a “flor era o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; identifica-se com o simbolismo da infância e, de certa forma, com o do estado edénico” (Chevalier e Gheerbrant 1994: 329). Enquanto símbolo do amor, não será deslocado associar a flor ao elemento feminino, pela qual se sugere uma poesia igualmente delicada e emotiva. Na folha de rosto, a flor é substituída por um corvo. As cartas mostram que o corvo estava inicial-

<sup>255</sup> Por exemplo, o poema “Sobre o rio Thchú” é primeiramente publicado em *Lyricas*, onde ao título do poema sucede a informação parentética “do poeta chinês Thu-Fú” – não é esta a estratégia seguida em *Cancioneiro*.

<sup>256</sup> Nas obras de índole ensaística e ditas orientalistas, era prática comum incluir informação na capa que estabelecesse o prestígio académico do autor ou antologizador-tradutor sob cuja chancela se assevera a fiabilidade e credibilidade da obra (Chittiphalangsri 2009: 106), junto de um público em geral desconhecedor ou com um conhecimento débil das culturas orientais.

<sup>257</sup> É de assinalar ainda a ausência de entradas para o poeta Tan-Jo-Su, cujos poemas estão listados sob o nome de “Su-Tong-Pó”, e para os poemas “O Exilado” (“Su-Tong-Pó”) e “As Perolas de Jade” (“Tchan-Tiu-Lin”), para além de alguns erros tipográficos e de se incluir a composição “Indo para Tchi-li” sob o nome do poeta “Tché-Tsi” (quando no livro é identificado como “Tsé-Tsi”).

mente projectado para a capa, que foi encomendada ao pintor Marques Guimarães (carta 3 Agosto 1890 a Marques Guimarães – Queirós 1961: 239):

[A] fineza de illuminar a Capa do *Cancioneiro* com um desenho que deve ser primoroso, a avaliar pela descripção que d'elle me faz. [...] Sei unicamente que é um *corvo marinho* vulgar nos mares da China. O título em chinez tambem não sei como se ha-de arranjar porque só em Lisboa, segundo creio, na Academia Real das Sciencias é que existe um dictionario. Creio alem de tudo que não ha em chinez a palavra *Cancioneiro* mas isso pouco importava porque substituia-se por outro que significasse o mesmo, como livro de versos (*chi-king*) ou qualquer outra cousa. (carta 7 Agosto 1890 – Queirós 1961: 240)

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o corvo é na China e no Japão símbolo de uma virtude moral, a da gratidão filial (1994: 234), que constitui um tema recorrente nos cancioneros populares de tradição europeia (Cortesão 1914: 33-34). Não cremos, todavia, que o pintor estivesse a par desta simbologia, tendo optado, como o excerto transcrito demonstra, por um elemento característico da fauna chinesa.

A missiva citada mostra também que Feijó conhecia o clássico confuciano *Shijing* (*Chi-King*, *Shih Ching* ou *Shi Jing*). Dada a familiaridade do poeta-tradutor com a literatura francesa, supomos que teria tido conhecimento desse livro canónico chinês através das traduções francesas, sobretudo as do reputado orientalista Guillaume Pauthier<sup>258</sup>. Com efeito, o título em francês do clássico confuciano traduzido por Pauthier – *Livre des vers* – parece subjazer, por meio da sua tradução literal, ao testemunho de Feijó – “como livro de versos (*chi-king*)” (ver também Ramos 2001: 170 n. 71).

<sup>258</sup> Em 1851 dá a lume *La Morale du Chou-King ou livre sacré de la Chine*, uma tradução pelo missionário francês Antoine Gaubil com correcções por Guillaume Pauthier; segue-se em 1852 *Les Livres sacrés de l'Orient, comprenant Le Chou-king ou le livre par excellence; Les Sse-Chou ou les quatres livres moraux de Confucius et de ses disciples; Les Lois de Manou, premier législateur de l'Inde; Le Koran de Mahomet*, tradução ou revisão e correcção de Guillaume Pauthier; em 1872 sai a tradução *Chi-king, ou, Livre des vers* pelo próprio Guillaume Pauthier; entre 1872 e 1876, Pauthier publica o segundo volume da *Bibliothèque orientale: chefs d'œuvre littéraires de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte et de la Chine – II: Hymnes sanscrits, persans, égyptiens, assyriens et chinois – Le Chi-King, ou livre des vers traduit (de Confucius) pour la première fois en français*.

*Cancioneiro* dialoga assim com a própria tradição clássica chinesa, ao ser eco de uma das primeiras colecções de poesia na literatura chinesa, o *Shijing*, literalmente obra clássica (*Jing*) de poesia (*Shi*), ou, como outros sugeriram, para a língua portuguesa, *Livro dos cantares*<sup>259</sup>, *O Livro das odes* (Reis 2000: 142-155; Abreu 1991: 13; Carvalho e Rêgo 1951: 17) ou mesmo *Cancioneiro chinês* (Weimin 2000). Considerado como o “primeiro grande cancioneiro” (Abreu 1991: 13), *Shijing* corresponde a uma recolha de 305 poemas da tradição oral<sup>260</sup> – canções, baladas, hinos e sátiras (Reis 2000: 144) –, cuja compilação se atribui a Confúcio (551 a.C.-479 a.C.) e que dataria da primeira metade do primeiro milénio antes da era cristã, entre cerca de 1050 a.C. e 580 a.C. Enquanto “depósito humano e humanista dos ensinamentos de Confúcio” (Carvalho 2004: 54), visando pedagogicamente promover valores morais, humanistas e cívicos e exaltar bons exemplos de governação, reúne poemas que eram cantados na corte (Carvalho e Rêgo 1951: 18), à semelhança do que se verifica no cancioneiro medieval ibérico e na poesia palaciana, e que foram produzidos num momento de afirmação do Império Chinês. A importância do *Shijing* foi tal que desencadeou uma intensa actividade poética, que culminaria na dinastia Tang (Abreu 1991: 13). A poesia clássica chinesa, que constitui a substância de *Cancioneiro*, dialoga constantemente com este texto confuciano, sobre o qual se estrutura.

<sup>259</sup> *Livro dos cantares/She Keng* (1979): na sua introdução, Joaquim Guerra designa por diversas vezes a obra de Confúcio como “Cancioneiro” (tal como Carvalho e Rêgo 1951: 17). De acordo com Guerra (1979: 93-94), a primeira tradução que se conhece deste clássico confuciano é a do padre jesuíta Alexandre de Lacharme (1695-1767), que por volta de 1733 termina a tradução para latim que só seria publicada em 1830 através da edição do orientalista Jules Mohl (1800-1876). Mostra também que é no século XIX que se publicam várias traduções para línguas europeias, as quais conheceram diversas edições.

<sup>260</sup> Guerra (1979: 58) refere 311 canções, das quais seis conservaram apenas os títulos e não os textos.

Na edição de 1902 de *Livre*, Judith Gautier inclui novas traduções, das quais cinco são poemas extraídos do *Shijing* (aí identificado como *Le Livre des vers*) – “Une Jeune fille”, “Vengeance”, “Criminel amour”, “Retour dans le royaume de Tsi” e “La Fleur d’oubli”. É com esses poemas que Gautier inicia a primeira secção de *Livre*, conferindo-lhes um valor introdutório ao conjunto de poemas clássicos que se seguem e que dialogam com a tradição confuciana.

É nosso objectivo mostrar que o título *Cancioneiro chinez* pode ser analisado sob duas perspectivas complementares: por um lado, enquanto tradução livre do título da colecção de partida e, por outro, enquanto sugestão de um duplo exotismo – um externo ou espacial (exotismo oriental) e outro interno ou temporal (exotismo medieval)<sup>261</sup>.

A tradução do título em português não estabelece uma relação de literalidade com o título francês; é menos metafórica do que este, mas mais clara na finalidade a cumprir, na medida em que alude não apenas ao carácter antológico do volume, mas também à sua origem asiática. Por sua vez, o título francês é mais alusivo, ao explorar a simbologia da pedra de jade que, segundo Pessanha, é “muito estimada dos chineses, que dela fazem larguíssimo emprego, em jóias, insígnias, ornatos de luxo” (1995: 227). Seria mesmo “emblema de todas as virtudes” (Lopes 1937: 132) e, portanto, da perfeição, reunindo os valores confucianos da justiça, da compaixão, da modéstia e da coragem (Chevalier e Gheerbrant 1994: 380), para além de poder funcionar como símbolo da beleza e do erótico femininos. António Feijó opta por omitir a conotação e a simbologia femininas do título de partida e por formular uma dupla exotização, também esta já constatada por David Mourão-Ferreira, quando afirma que, “denotando uma atracção exótica, que era também muito da época, [*Cancioneiro*] constituía uma sintomática evasão no espaço e a procura de um tempo ideal” (1969: 236).

Do ponto de vista do exotismo externo, o adjetivo “chinez” assinala a natureza oriental ou orientalizante da obra ao circunscrever o âmbito do imaginário geocultural do volume. Do ponto de vista do exotismo interno, a inclusão do lexema “cancioneiro” transporta o leitor até à tradição lírica medieval com a qual a obra estabelece elos intertextuais e, em concreto, à tradição cancioneiril, que historicamente compreende desde a

<sup>261</sup> Em *Essai sur l'exotisme* (1978), Segalen faz corresponder estas duas dimensões ao exotismo (espaço) e ao historicismo (tempo), respectivamente. Cf. secção 2.3. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.

lógica trovadoresca dos séculos XII e XIII aos inícios do século XVI, com a poesia palaciana do *Cancioneiro geral* (1516) de Garcia de Resende (c.1470-1536), em que prevalecem ainda formas e motivos de inspiração medieval e popular. Combina-se, deste modo, um espaço geograficamente distante com uma lírica historicamente afastada do leitor português, que é convidado a recuar até uma China medieval, muito longe da China das Guerras do Ópio ou da revolta Taiping.

Ora o cancioneiro populariza-se sobretudo no século XIII com as literaturas românicas, desenvolvendo uma tradição mais forte em França e na Península Ibérica. Uma das definições mais consensuais e amplamente aceites de “cancioneiro” é a do *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*: “Livro que contém peças líricas (por vezes acompanhadas de melodia) compiladas segundo um determinado critério que lhes dá unidade” (López Brea 1993a: 113). O cancioneiro seria então uma compilação seleccionada e ordenada de textos em verso, que se poderia fazer acompanhar de escalas musicais<sup>262</sup>. Esta definição não clarifica, todavia, a questão da autoria dos textos compilados, que podem ser ou não da lavra do compilador. Sobretudo na segunda metade do século XIX, em Portugal, o popularismo estético de inspiração neo-romântica (Pereira 1995: 31) leva a revisitar o cancioneiro através de publicações a que, julgamos, *Cancioneiro* não teria sido indiferente, tais como: *Cancioneiro portuguez* (1865) por António Francisco Barata, *Cancioneiro e romanceiro geral portuguez: confecção e estudos* (3 vols., 1867) por Teófilo Braga, *Cancioneiro alegre* (1879) por Camilo Castelo Branco ou *Cancioneiro portuguez: collecção de poesias ineditas dos principaes poetas portuguezes* (1880) por J. Leite de Vasconcelos e Ernesto Pires.

<sup>262</sup> González Cuenca apresenta um critério misto (“miscelâneo”), que admite a combinação de poesia e prosa: “[U]n cancionero cuando hay varios textos poéticos independientes recogidos en un soporte material manuscrito o impreso, es decir, código o libro, aunque sea miscelâneo” (2004: 32 n. 24).

Como refere Aguiar e Silva (2002: 549-551), a literatura e a imaginação românticas reabilitaram a Idade Média através da evasão em direcção ao pitoresco medieval, às suas lendas e tradições, aos seus cenários e tipos humanos a eles associados. Os românticos viram-se inspirados pelas teses de Herder sobre a filosofia da história da humanidade, segundo as quais seria na Idade Média que reside o verdadeiro espírito da nação (*Volksgeist*) – o “génio anónimo do povo” (Nemésio 1961: 9) que os românticos tentariam preservar. Este exotismo de evasão no tempo, que se prende à exaltação de “valores patrióticos e nacionalistas, ao gosto pelas tradições populares e pelas manifestações folclóricas” (Aguiar e Silva 2002: 551), corresponderia à tentativa de recuperação de uma origem nacional mítica e, logo, ao tempo ideal atrás mencionado por Mourão-Ferreira (1969: 236). Numa perspectiva pós-romântica, o formato cancioneril que *Cancioneiro* segue seria a sugestão de que a origem mitificada da cultura e do povo, neste caso chinês, passaria também por essa formalidade exótica.

Vitorino Nemésio enumera diversas razões associadas ao contexto sociocultural da Europa medieval para justificar a reabilitação do lirismo medieval pelo Romantismo, entre as quais destaca a influência crescente da mulher na alta Idade Média: “Assim como a Virgem intercedia a Deus pelos homens, a dona servia de medianeira aos vassalos junto do seu senhor. Daí toda uma série de costumes e festas populares e cortesias que se polarizavam na mulher. A vassalagem política gerou uma vassalagem cultural de signo feminino e de fidelidade sentimental” (1961: 7). O contexto da Europa medieval foi, de igual modo, favorável ao culto mariano<sup>263</sup> e, através dele, ao culto da mulher em geral, conquanto esta não desempenhasse normalmente, nas sociedades europeias, um papel activo. Outras correntes

<sup>263</sup> Na poesia de António Feijó são vários os poemas que explicitam este louvor a Maria, um dos pilares da religiosidade popular: por exemplo, “Avé, cheia de graça” e “Junto do altar” (*Ilha* in PC 2004: 219-226, 248-249), “Mistério” e “No Álbum de Maria” (PDI 2005: 48-49).

finisseculares, como a parnasiana, privilegiariam esta tradição cristã medieval em parte por estar ligada a uma poesia de índole popular.

J. Cândido Martins reconhece o fascínio geral do poeta-tradutor pelo cancioneiro popular (2005a: 24-26, 268; 2005b: 337), a que se junta o interesse pela literatura galego-portuguesa e suas origens, que remontam ao cancioneiro medieval<sup>264</sup>. Esta tradição marca presença na produção poética de Feijó, sobretudo em obras como *Bailatas* e *Novas*, ambas reunindo poemas satíricos e jocosos que, na opinião de Agostinho de Campos, poderiam designar-se como “*cantigas de escárnio*, à moda medieval [...], versos em que o Poeta escarnece de tudo e até de si próprio” (1943: 306; ênfase do original). Por aqui se verifica o conhecimento aturado que António Feijó teria da tradição lírica portuguesa. Como demonstraremos, o seu repertório poético, nele incluído *Cancioneiro*, cruza este conhecimento da tradição com as temáticas que lhe eram mais caras: desde a constância do tema do amor até ao louvor das paisagens da Ribeira Lima. Aliás, como refere ainda Campos (1943: 302-303), no século XIII distinguem-se nos cancioneiros galego-portugueses trovadores do Lima que já glosavam essa região (pelo menos Martins Soares e João Peres de Aboim) e no século XVI sobressaem os nomes dos irmãos Diogo Bernardes (1530-c.1605) e Frei Agostinho da Cruz (1540-1619), naturais de Ponte da Barca<sup>265</sup>. Para além da tradição cancioneiril, Agostinho de Campos sugere ainda outra

<sup>264</sup> Merecem ser assinaladas algumas obras que integram o legado de António Feijó, disponível no Arquivo Municipal de Ponte de Lima, e que comprovam o seu interesse pela canção popular: *Cancioneiro d'Évora publié d'après le manuscrit original accompagné d'une notice littéraire-historique par Victor Eugène* (1875), *Odes e canções* (1884) de Luís de Magalhães, com prólogo por Oliveira Martins, *Poesias. Canções do Mondego* (1892) de Manuel da Silva Gaio, *Grinalda Christan, cancioneiro dum crente Dias Freitas* (1904), *Canções da terra* (1913) de José Coelho da Cunha, *Velhas canções e romances populares portugueses* (1913) de Pedro Fernandes Tomás. As cartas de Feijó a Luís de Magalhães também contêm referências dispersas: por exemplo, *Canções do Minho* (carta [15] 1882), *Canções de Abril*, de Eugénio de Castro (carta [57] 8 Janeiro 1885), ou *Cancioneiro do Cid* (carta [61] Fevereiro 1885) (Feijó 2004a: 31, 80, 85).

<sup>265</sup> Sobre as afinidades temáticas entre Diogo Bernardes, discípulo de Sá de Miranda, e a poesia de António Feijó, vejam-se: J. Cândido Martins. [S.d.]. O Lima e o bucolismo de Diogo Bernardes. *Letras & Letras*, <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candido01.htm>; António Ferreira. 1959. António Feijó, Diogo Bernardes e o rio Lima – uma síntese limiana. In *Um Passeio na obra de António Feijó*. Ponte de Lima:

matriz da história literária portuguesa com a qual a poesia de Feijó também dialoga: o classicismo italiano através da lírica de Quinhentos, com destaque para as figuras de Francisco Sá de Miranda (1481-c.1558), Luís Vaz de Camões e o próprio Diogo Bernardes. Mais adiante, retomaremos este diálogo com a tradição que, para nós, se espelha tanto nas opções formais como nas opções de conteúdo feitas pelo poeta-tradutor em *Cancioneiro*.

Quanto à dedicatória, ambas as edições da obra são dedicadas a Bernardo Pindela (1855-1911), nascido Bernardo Pinheiro Correia de Melo e conhecido, a partir de 28 de Setembro de 1895, pelo título de Conde de Arnoso. Participou, ao lado de Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, António Cândido, o Conde de Sabugosa e outros, nas tertúlias literárias do círculo dos Vencidos da Vida<sup>266</sup>. Enquanto secretário do rei D. Carlos, integra em 1887 a missão diplomática enviada a Pequim, tendo a seu lado como intérprete o macaense Pedro Nolasco da Silva (1842-1912). Esta missão foi liderada pelo governador e ministro plenipotenciário de Portugal na China, Tomás de Sousa Rosa (1844-1918), no âmbito das negociações do primeiro tratado de amizade e comércio luso-chinês, assinado a 1 de Dezembro desse ano, que visava reconhecer o direito de soberania portuguesa sobre Macau. Dessa viagem do Conde de Arnoso pelo Extremo Oriente resultaram o artigo “Excursão á Grande Muralha da China” (1889: 212-232) e o livro de impressões *Jornadas pelo mundo – em caminho de Peking* (1895), publicado cinco anos após *Cancioneiro*, assim como “a ‘sumptuosa cabaia’ ofertada a Eça e o cognome ‘O Pequês’ com que este retribuiu a lembrança do seu Amigo Bernardo” (Machado 2007: 25). Feijó só leria as impressões do amigo Pindela no final de

---

Câmara Municipal de Ponte de Lima, 71-85. Também Agostinho da Cruz terá influenciado o poeta Feijó, particularmente no que toca a *Ilha*: cf. Júlio Dantas, “Sobre a ‘Ilha dos amores’” in *Sol* (1922: 205-207).

<sup>266</sup> Os seus membros estavam, directa ou indirectamente, ligados à diplomacia e à governação política, discutindo sobretudo a contemporaneidade artística do país.



1902, elogiando-as por terem sido colhidas “em flagrante” e com grande pormenor (carta 22 Dezembro 1902 – E 32/1140).

Não tendo António Feijó contactado directamente com a realidade chinesa, defendemos não apenas o papel absolutamente catalisador da literatura francesa na formação da sua *chinoiserie*, mas também a dinamização proporcionada pelo seu próprio círculo de amigos. Neste sentido, não pode ser inocente o contributo da figura do Conde de Arnoso, que acreditamos ter influenciado, através do seu testemunho, o exotismo poético do poeta-tradutor. A dedicatória que este lhe reserva em ambas as edições de *Cancioneiro* pode ser disso indicadora. Motivados por esta hipótese, consultámos o espólio do Conde de Arnoso disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, com o intento de encontrar documentação epistolar que comprovasse o papel conciliatório desta figura entre o poeta-tradutor (António Feijó) e o objecto de tradução (o fascínio pelo Oriente chinês). Os dados recolhidos são insuficientes para asseverar, com rigor, essa hipótese. Deparámos-nos, todavia, com o conto inédito “Ts’ai Yen”, que incluímos no Anexo 9. Datado de 15 de Março de 1893, este breve texto centra-se na história da “formosa Ts’ai Yen [que] passava a vida cantando, cantando como uma sereia”. À excepção do destino trágico reservado a esta figura, as metáforas e os atributos que a descrevem dialogam efectivamente com *Cancioneiro*. Retomaremos este conto aquando da descrição do modelo de feminino patente na obra, por julgarmos ser esse o lugar em que a sua análise será mais proveitosa.

No que diz respeito à epígrafe, ela é uma prática paratextual frequente na obra poética de Feijó. Um estudo aturado das epígrafes sob as quais inscreve os seus poemas seria suficiente para compreendermos o seu percurso estético-literário. Através delas António Feijó não apenas demonstra a sua erudição literária mas também contextualiza a sua obra e orienta a interpretação do leitor.

O texto apresentado em epígrafe em *Cancioneiro* é extraído do romance, já analisado, *À Rebours* de Huysmans<sup>267</sup>: “[Q]uelques extraits de ce délicat *Livre de jade* dont l’exotique parfum de ginseng et de thé se mêle à l’odorante fraîcheur de l’eau qui babille, sous un clair de lune, tout le long du livre” (CC 1890: s.p.). Não só é esta a primeira vez que o leitor se depara com uma referência directa a *Livre* como também se anuncia uma obra evocadora de quadros sinestésicos e signos exóticos.

A propósito do romance de Huysmans, não podemos deixar de aludir, como lembra Santos (1986: 52), à ideia decadentista de degenerescência da raça que o protagonista Des Esseintes representa, nem mesmo ao refúgio desta personagem num espaço, por extensão, decadente e onde se faz rodear de artifícios exóticos. Este paralelismo entre exotismo e decadentismo leva Zulmira Santos a inferir acerca de “uma aproximação do decadentismo/simbolismo pela via do exótico” (1986: 86). Na nossa opinião, trata-se de uma aproximação mais profunda: por um lado, o exotismo seria a forma de expressão encontrada por um espírito insatisfeito para, por via do exótico e do estímulo que através dele daria à imaginação, atenuar o mal-estar sentido; por outro lado, o decadentismo poderia ser o próprio culminar da expressão estereotipada do exótico.

Para além da epígrafe, o prefácio assinado pelo general Tcheng-Ki-Tong (Cheng-Ki-Tong ou Chen Jitong, 1851-1907) cumpre uma função preambular importante. Centrado sobretudo na poesia chinesa e suas características, não menciona em momento algum nem o nome de Judith Gautier nem o do poeta-tradutor, nem a própria tradução portuguesa. Cabe ao leitor atento, com base nas pistas sugeridas entre a epígrafe e o prefácio, ou informado, com base nas suas leituras das peças críticas sobre a obra, estabelecer a ligação de precedência textual entre *Livre* e *Cancioneiro*. Embora se refira explicitamente ao gesto de tradução, o general não efectiva o vínculo tradutório que liga a obra

<sup>267</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

em que baseia o seu prefácio (*Livre*) ao livro para o qual o escreve (*Cancioneiro*). O prefácio não contribui, por isso, para a visibilidade de António Feijó como tradutor nem mostra a importância da sua tradução dentro do contexto literário português.

Encomendado através do seu amigo o 2.º Conde de S. Mamede (1853-1905) ao general conhecido pelos contos traduzidos publicados em *Le Figaro* e *Le Temps* (Mesquita 1891)<sup>268</sup>, o poeta-tradutor recebe o texto do prefácio em meados de Fevereiro de 1886 (carta [101] – Feijó 2004a: 130). Este texto é incluído em ambas as edições de *Cancioneiro* e na sua versão original, em francês. A sua não-tradução pode justificar-se em virtude do conhecimento geral que as classes letradas tinham daquela língua de prestígio. O próprio poeta-tradutor comenta com o amigo Magalhães, aquando da redacção de um relatório sobre a educação na Suécia, que “[e]m Portugal só um terço da população sabe ler” (carta [265] Outubro 1896 – Feijó 2004a: 372). Seria uma parte deste terço da população o público-alvo do poeta-tradutor, que Magalhães define como um público de “*conhecedores e dilettanti* da arte pura, tendo o culto do belo e um gosto exigente, [...] um círculo limitado, essa *élite* intelectual e estética, restrita em todos os países, mas, naturalmente, muito restrita no nosso” (PC 2004: 336; ênfase do original).

Nesse texto, o general chinês posiciona-se dentro da construção geográfica designada como Extremo Oriente através do possessivo plural “nos”. Este posicionamento constrói-se, porém, com base num exercício de auto-exotização<sup>269</sup> que revisita a tradição

<sup>268</sup> Para além de *Les Chinois peints par eux-mêmes* (1884), são de assinalar as seguintes obras: *Le Théâtre des chinois. Étude des mœurs comparées* (1886), *Contes chinois* (1889), *Les Plaisirs en Chine* (1890), *Les Parisiens peints par un chinois* (1891), *Le Roman de l'homme jaune – mœurs chinoises* (1891) e *Mon Pays: la Chine d'aujourd'hui* (1892). A 16 de Maio de 1902 surge uma tradução anónima em português de um conto pelo general, “Um Deus obsequiador (conto chinês)”, no periódico *Brasil-Portugal* (n.º 80, ano IV: 503-505). O general seria, com efeito, popular no âmbito dos estudos de sinologia. Wenceslau de Moraes conhecia também a sua obra: “[O] general Tcheng-ki-tong, um diplomata celestial, que certamente conheceis, célebre pelos seus livros em francês saídos da livraria Charpentier; [...] pois me informam ter ele volvido agora da Europa aos pátrios lares” (TEO 1971: 146).

<sup>269</sup> Na nota crítica publicada no periódico *Novidades* a 28 de Outubro de 1890, o general é valorizado por conjugar uma educação literária francesa com a propensão para o auto-exotismo (CC 1903: 129). É esta propensão que inaugura a obra *Les Chinois peints par eux-mêmes*, em cujo intróito o general afirma: “Tout

clássica. O general considera *Livre* como uma obra-prima que reúne a poesia dos grandes escritores de génio chineses, destacando o papel de relevo dos poetas clássicos Li Bai e Du Fu na reforma da poesia chinesa e enumerando alguns dos traços distintivos dessa poesia (1890: x-xi). Elege a simplicidade e a espontaneidade da palavra como meios para a perfeição e apela à necessidade de comunhão com a natureza (1890: xi-xii). Termina concluindo que a poesia é a forma mais antiga de expressão da humanidade (1890: xi) e elo de ligação entre os povos e atenuamento das diferenças culturais.

O prefaciador enaltece ainda a tradução poética como veículo de importação de exotismo, felicitando os poetas que se têm dedicado à tradução de poesia extremo-oriental e encorajando a actividade tradutória (1890: xii-xiii). A necessidade de tradução é enquadrada numa atracção pelo desconhecido (“*avide d’inconnu*”) e pela novidade (“*l’inédit est son charme*”) que o Extremo Oriente representa; seria por via deste exotismo que ocorreria a tão-desejada renovação literária, face a uma crise que se subentende nas entrelinhas: “*L’époque à laquelle nous vivons [...] embarrassée dans ses vieux souvenirs [...] veut de nouveaux horizons, de nouveaux peuples, de nouveaux empires, de nouvelles pensées*” (1890: xiii). Sugere-se que a circulação de obras poéticas entre a Europa e o Extremo Oriente, através de uma política de tradução recíproca e em rede, seria uma estratégia de aproximação cultural promotora do entendimento mútuo (1890: xiv), a mesma que *Cancioneiro* tenta promover.

---

ce qui vient de la Chine a un attrait particulier; un rien, une petite tasse de porcelaine transparente, même un éventail, sont regardés comme des objets précieux. — Cela vient de la Chine!” (1884: I). O auto-exotismo implícito nesta asserção não só revela um pensamento sinocêntrico como também apresenta a categoria “distância geográfica” como um factor que convoca e pressupõe exotismo.

#### 4.4.2. Macrotextual

Esta secção subdivide-se em duas partes, que consistem, respectivamente, no princípio organizativo de *Cancioneiro* (divisão do texto) e na prosódia (métrica) adoptada. Através destes parâmetros não apenas conjugaremos a poética pessoal de António Feijó com o seu comportamento tradutório, mas também procederemos a uma leitura comparada entre a versão francesa de 1867 e o texto de chegada de 1890, a fim de delinear o contexto de produção do último e a avançar elementos interpretativos que permitam compreender melhor a nossa abordagem textual à configuração da mulher chinesa.

##### 4.4.2.1. Divisão do texto

A composição de *Cancioneiro* é ditada por um critério de selecção e antologiação de poemas que, de acordo com o que ficou exposto, se relaciona com o grau de perfeição idealizado pelo poeta-tradutor e com as imagens que ele buscava. É no âmbito desta estética da perfeição máxima que justificamos as modificações que alguns poemas sofreram entre a sua publicação em periódico e a posterior publicação em livro, modificações estas que não são aqui objecto de estudo. A análise da estrutura organizativa de *Cancioneiro* permitirá reforçar a centralidade da figura feminina chinesa que, como veremos em 4.6., os poemas configuram.

Enquanto *Livre* se divide em sete secções, cada uma com um número desigual de poemas, *Cancioneiro* está dividido em quatro partes iguais, cada uma compreendendo 12 poemas e perfazendo um total de 48 poemas (ver Anexo 7). A segunda edição de *Cancioneiro*, sobre a qual nos debruçaremos em 4.5., inclui 50 poemas, mas apenas 48 são vertidos de *Livre*, mantendo-se o mesmo equilíbrio estrutural. No Quadro 3 sistematiza-

mos a distribuição dos poemas incluídos nos textos de partida francês e de chegada português.

Quadro 3. Distribuição dos poemas incluídos em *Le Livre de jade* e nas duas edições de *Cancioneiro chinez*

Secção do TP	Número de poemas incluídos em <i>Livre</i> (1867)	Número de poemas incluídos em <i>Cancioneiro</i>
“Les Amoureux”	17	16
“La Lune”	9	6
“L’Automne”	12	8
“Les Voyageurs”	6	4
“Le Vin”	8	5
“La Guerre”	7	4
“Les Poètes”	12	5
Total de poemas	71	48*

\* A soma deste total com os 21 manuscritos da *CMDI* e o poema “Na Foz do rio”, que na segunda edição substitui “Sobre o rio marginado de flôres”, perfaz o total de 70 poemas dos 71 que compõem a primeira edição de *Livre*.

Da análise do Quadro 3 verifica-se que a divisão da antologia de Judith Gautier<sup>270</sup>, que pouco se relacionaria com a divisão das antologias poéticas chinesas (Yu 2007: 220), corresponde, *grosso modo*, às grandes linhas temáticas dessa poesia clássica. Se Arthur Waley elogia *Livre* por a selecção dos poemas revelar um bom conhecimento da poesia chinesa (1918: 35), Muriel Détrie adverte para o facto de a sua distribuição temática ser, em termos numéricos, desproporcional quanto à relevância desses temas dentro da tradição poética chinesa (1991-1992: 50); em relação ao elevado número de poemas amorosos, é de opinião que: “Judith Gautier s’est plus conformée au goût français qu’à la tradition poétique chinoise où l’amour, rarement idéalisé, occupe une moindre place que l’amitié”

<sup>270</sup> A segunda edição de *Livre*, que tem no total 110 poemas, inclui mais uma secção temática, “La Cour”.

(Détrie 1989: 313). Estas palavras têm eco em Laborinho (1994), que recusa o tema do amor, pelo menos conforme celebrado na tradição ocidental, como dominante, muito embora esteja presente na poesia de grandes poetas como o já mencionado Li Bai, Wang Wei (701-761) ou Bai Juyi (772-846). Considera o vinho e a amizade, enquanto elementos de partilha e de confraternização masculinas, como os principais *topoi* da poesia chinesa (1994: 76)<sup>271</sup>. Laborinho ressalva, contudo, que, “se o homem escolhe a partilha da paisagem ou do cálice de vinho com o amigo dilecto, é pela voz das mulheres que irrompem, sofredamente e sem remédio, os malefícios desse dragão envenenado que é o amor” (1994: 70). Sobre o amor, o tradutor e também poeta António Graça de Abreu reitera que este “não ocupa na China o lugar que lhe é concedido no Ocidente” e que “a mulher não surge como a musa inspiradora de paixões felizes ou funestas” (Abreu 1996: 34-35).

Assim sendo, as preferências temáticas do poeta-tradutor (Quadro 3) coincidem com as da compiladora-tradutora francesa, sendo possível inferir que, em princípio, *Cancioneiro* se conforma mais ao gosto ocidental de tematização do amor. Em “Algumas notas sobre o cancionero chinês de António Feijó”, Fernando Rocha inicia a sua reflexão com a constatação de que “[o] Amor é um dos grandes assuntos do *Cancioneiro chinês*” (1994: 493). A sobrevalorização do amor, conjugada com a estrutura cancioneril, alerta, a nosso ver, para um conteúdo poético que pode estar particularmente filiado na tradição da cantiga de amor, como a nossa análise em 4.6. sugere. Esta ligação entre a poesia clássica chinesa e a lírica medieval portuguesa assume contornos mais sólidos perante estu-

<sup>271</sup> Os poemas “Indo para Tchi-li” e “O Pavilhão de porcelana” (CC 1890: 27-29, 69-70) exploram estes temas. Tomando “Indo para Tchi-li” como metáfora do próprio itinerário da vida humana (Melo 1995: 30), o poeta sente-se sozinho na ausência de um companheiro – a marca de género masculino em “companheiro” é aqui relevante – que o acompanhe. A poesia que se propõe a compor seria uma forma de colmatar a solidão sentida. A composição “O Pavilhão de porcelana” explora o poder inspirador do vinho enquanto elemento de socialização e convívio entre amigos. Dos poetas clássicos chineses, Li Bai é reconhecidamente o que mais poemas compôs de celebração do vinho; os poemas incluídos na secção “Le Vin” de *Livre* são uma amostra representativa.

dos que sustentam as semelhanças entre ambas as tradições líricas, como é o caso de Weimin (2000) e Reckert (1999).

Do ponto de vista da arquitectura da obra, há em *Cancioneiro* uma sofisticação organizativa que advém da estrutura equilibrada em que o poeta-tradutor divide a obra, ao adoptar como critério antologizador o ciclo das estações. Para além de garantir unidade e circularidade temáticas, este ciclo orgânico aponta para um crescendo emotivo, que culmina na tristeza e na dor que normalmente são conotadas pelo Inverno. A obra inicia-se com a estação associada ao renascer da vida (a “Primavera”), a que se segue “o Estio e a plenitude vital e o Outono e o início de um progressivo apagamento, que o Inverno acaba por tornar pleno” (Santos 1986: 60). As secções “Primavera” e “Estio” sugerem estados de espírito mais eufóricos e uma natureza regeneradora, que traz esperança, enquanto ao Outono e ao Inverno se associam estados mais depressivos e saudosos. Sobretudo o Inverno, que Marina Pinheiro liga a um pendor decadentista (1994: 16) por estar relacionado com uma ideia de abandono, quando não com a própria morte, traz aos poemas que compõem essa secção uma cadência confessional e amiúde lúgubre.

No que toca à identificação dos poetas conforme apresentada em *Livre*, pese embora a dificuldade com que os sinólogos contemporâneos se têm debatido para as confirmar, com base nas leituras de Rei 2011, Stocès 2003 e 2006, Knowlton Jr. 1995, Guerra 1995, Cheng 1996 e Waley 1918 (e também Ramos 2001: 173 n. 118), apresentamos abaixo um quadro-síntese que contempla a seguinte informação: o nome do poeta chinês conforme grafado na primeira edição de *Livre*; o nome do poeta chinês que consta de ambas as edições em português; o número de poemas identificados para cada uma das autorias em ambas as edições portuguesas; a identificação de cada um desses poetas através do sistema de romanização *pinyin* e do de Wade-Giles, a que se segue, por fim, a identificação da dinastia a que pertenceu e as suas respectivas datas de nascimento e morte.



Quadro 4. Poetas de *Le Livre de jade* que constam de *Cancioneiro chinês*

Poeta (TP)	Poeta (TC)	Número de poemas em <i>Cancioneiro</i>		Grafia actual	Dinastia
		1890	1903		
Li-Su-Tchon	Li-Su-Tchon	1	1	[não conseguimos apurar a existência deste poeta]	
Li-Taï-Pé	Li-Taï-Pé	9	10*	Li Bai / Li Bo / Li Pai / Li Po	Tang (701-762)
Ouan-Po	Uang Po	1	1	Wang Bo / Wang Po	Tang (c.649-676)
Ouan-Tchan-Lin	**Uan-Tchan-Lin / Uan-Tchan-Ling	2	2	Wang Changling / Wang Ch'angling	Tang (698-765)
Ouan-Tié	Uan-Tié	1	1	Wang Ji / Wang Chi	Tang (c.590-644)
Roa-Li	Roa-Li	1	1	[não conseguimos apurar a existência deste poeta]	
Sao-Nan	Sao-Nan	2	2	[não conseguimos apurar a existência deste poeta: talvez Tao Han / T'ao Han ?]	
Sou-Tong-Po	Su-Tong-Pó	4	4	Su Dongpo / Su Shi Su Tung-P'o / Su Shih <sup>272</sup>	Song (1036-1101)
Tan-Jo-Su	Tan-Jo-Su	4	3	Zhang Ruoxu / Chang Jo-Hsü	Tang (c.660-c.720)
Tchan-Oui	Tchan-Uï	1	1	[Zhang Hu ?]	[Tang (792-852) ?]
Tchan-Tiou-Lin***	Tchan-Tiu-Lin	2	2	Zhang Jiuling / Chang Chiu-Ling	Tang (678-740)
Tchang-Tsi	Tchang-Tsi	1	1	Zhang Ji / Chang Chi	Tang (768-830)
Tché-Tsi****	Tché-Tsi	3	3	Qian-Qi / Ch'ien-Ch'i	Tang (c.722-c.780)
Tse-Tié	**Tsé-Tié / Tsé-Tsi	3	3	[não conseguimos apurar a existência deste poeta]	
Thou Fou	****Thu-Fu	9	9	Du Fu / Tu Fu	Tang (712-770)

<sup>272</sup> Alberto Osório de Castro, em *O Sinal da sombra* (1923), inclui um poema dedicado a Camilo Pessanha precisamente deste poeta chinês: “Paisagem (do poeta Su She – 1036-1101 ap. J.C.)” (2004b: 107).

Tin-Tun-Ling	Tin-Tun-Ling	3	3	Ting-Tun-Ling	(1830-1886)
Tsoui-Tchou-Tchi	Tsui-Tché-Tsi	1	1	[não conseguimos apurar a existência deste poeta]	

\* Na edição de 1903, o poema “Na Foz do rio” é atribuído a Tan-Jo-Su, quando em *Livre* o poema (“Près de l’embouchure de la rivière”) é identificado como sendo de Li Bai. Neste quadro, no que respeita à segunda edição, contabilizámos o poema sob o nome de Li Bai.

\*\* Estas diferentes grafias do nome do mesmo poeta chinês, mantidas em ambas as edições de *Cancioneiro*, são gralhas, reflexo também da inexistência, na altura, de um sistema uniforme de transcrição dos nomes chineses.

\*\*\* Stocès (2006: 344) não conseguiu apurar a existência destes poetas, considerando tratar-se de autorias fictícias criadas pela compiladora-tradutora.

\*\*\*\* O poema “Coração triste, fallando ao Sol” é atribuído a Du Fu, quando em *Livre* o poema (“Le Cœur triste au soleil”) é identificado como sendo do poeta “Su-Tchon”. Neste quadro, contabilizámos o poema sob o nome de Du Fu.

*Livre* privilegia as composições poéticas produzidas na dinastia Tang, tal como a própria escolha do poeta-tradutor evidencia: 17 poetas, que se supõem ser todos vozes masculinas, dos quais conseguimos apurar que dez são da dinastia Tang e um da dinastia Song. Por aqui se confirma que *Cancioneiro* glosa uma China medieval, que o título da obra anuncia. Li Bai, Du Fu, Su Dongpo e Zhang Ruoxu sobressaem com o maior número de poemas traduzidos, sendo estes os poetas mais representativos do período áureo da poesia clássica chinesa<sup>273</sup>. Pelo menos Li Bai não era desconhecido do público erudito português, como se comprova pela menção que lhe faz Eça no folhetim “Misticismo humorístico”, publicado n’*A Gazeta de Portugal* a 23 de Dezembro de 1866:

Mas o que é o sonho? O que são as visões? São as atitudes, fantásticas e desmanchadas, que a sombra dá às verdades. Já pensava assim o poeta Li Taï-Pé, que escrevia sobre as coisas santas da China, entre porcelanas e lacas, ao sopro dos nenúfares, vestido de sedas amarelas, perfumado de charão – doce, contemplativo, branco diante de um vaso de margaridas. (Queirós 2001a: 170)

<sup>273</sup> Assinale-se a tendência para dividir a poesia produzida durante a dinastia Tang em quatro períodos: o período inicial (618-712); o período dourado (713-761), de que se destacam Wang Wei, Li Bai e Du Fu; o período médio (762-840) e o período tardio (841-906). Veja-se sobretudo: John C. H. Wu. 1972. *The Four Seasons of T’ang Poetry*. Rutland, VT: Charles E. Tuttle.

Identificada como a primeira alusão à cultura chinesa em Eça de Queirós, que Martins (1967: 151) diz construir-se como decalque do soneto “La Marguerite” de Théophile Gautier (ver supra, nota 238), é sem surpresa que se lê esta caricatura do poeta chinês, que reitera clichés culturais.

Importa ainda referir, quanto à colecção francesa, que a cada título de poema sucede a preposição “selon” (de acordo com/segundo), que introduz o nome do poeta chinês que a compiladora-tradutora fixa como autor original do poema traduzido. Esta é a única informação em toda a obra que remete para a sua natureza traduzida, na verdade apontando mais para uma tradução livre ou para a ideia de adaptação ou variação, que se confirma quando nos reportamos à publicação em periódico de alguns dos poemas posteriormente compilados. É na revista literária *L’Artiste* (1864: 37-38, 1865: 261) que se dão a conhecer, pela primeira vez, algumas dessas traduções, numa secção intitulada justamente “Variations sur des thèmes chinois”<sup>274</sup>. Embora só a versão de 1867 de *Livre* seja relevante no âmbito do nosso estudo, é de notar que, a partir da edição de 1902, aquela fórmula desaparece (subentendendo-se que os poemas passam a ser “de”), ao mesmo tempo que se adiciona a categoria “autoria desconhecida” (“Inconnu” ou “Inconnue”<sup>275</sup>). Através dessa omissão, Gautier assume-se nitidamente como tradutora. A inclusão do subtítulo “Poésies traduites du chinois” é outro exemplo dessa auto-afirmação. A própria confessa que: “[N]ão me inspirava absoluta confiança relativamente à autenticidade dos

<sup>274</sup> *L’Artiste* 1864, tomo I: “Variations sur des thèmes chinois d’après les poésies de Li-tai-pé, Thou-fou, Than-jo-su, Houan-tchan-lin, Haon-ti” inclui os poemas “Par un temps tiède”, “La Flute mystérieuse”, “La Lune dans l’eau”, “Pendant que je chantais la nature”, “De la Fenêtre occidentale”, “Indifférence aux douceurs de l’été”, “Pensées du septième mois”, “La Maison dans le cœur” e “Le Cœur triste au soleil” (1864: 37); *L’Artiste* 1865, tomo I: “Variations sur des thèmes chinois d’après les poésies de Su-Tchou, Sou-Ton-Po, Thou-Fou, Li-Taï-Pé et Kouan-Tchau-Lin” inclui os poemas “Un Poète rit dans son bateau”, “Louange à Li-Tai-Pé”, “Sur les balancements d’un navire, ou de la province de l’Ouest”, “Pensée écrite sur la gelée blanche”, “Pensées d’automne”, “Tristesse du laboureur”, “Les Sages dansent” e “Les Fleurs se moquent des graves sapins” (1865: 261).

<sup>275</sup> A sinóloga Pauline Yu especula que os poemas de autoria desconhecida sejam da própria Gautier (Yvan Daniel 2004 e Pierre Nogrette 1992 citados em Yu 2007: 221).

poemas que compunham este pequeno volume [...]. Posteriormente, voltei a pegar n’*O Livro de jade*. Aumentei-o bastante, corriji-o rigorosamente e, desta vez, pude certificá-lo como traduzido do chinês” (Gautier citada em Stocès 2003: 8, 10<sup>276</sup>). Todas as hesitações, imprecisões e constantes rectificações parecem-nos revelar um conhecimento pouco aprofundado da língua chinesa, para além de acusarem uma tradutora insegura.

Procedemos, de seguida, à identificação de um comportamento tradutório para o texto de partida francês. Apesar da nossa orientação para o contexto de chegada, Toury relembra que: “[A]nyone wishing to focus on the role of target factors in the establishment of a translation, either retrospectively or even prospectively, will find him-/herself opting for a target-oriented approach, even though, in the course of its application, s/he will come back to the source text, often even establishing the target text’s shifts from it” (1995: 173). Os desvios que existem entre *Livre* e os originais chineses, importados, é certo, por *Cancioneiro*, devem ser assinalados, uma vez que têm efeitos pragmáticos para a configuração do feminino exótico na obra em estudo.

Pauline Yu (2007: 221), Fusako Hamao (1995: 85-86), Teng-Leong Chew ([s.d.]: 16-17) e Arthur Waley (1918: 35) identificaram um padrão de desvios tradutórios para *Livre*, ou seja, um conjunto de decisões tomadas em relação aos poemas chineses que se repetem ao longo do processo de tradução em francês e evidenciam a imprecisão dessa obra. Sistematizamos os principais desvios do seguinte modo:

1. Poemas longos tendem a ser divididos em poemas mais curtos e apenas então traduzidos para francês. Por vezes, eliminam-se segmentos de poemas e/ou altera-se a ordem de apresentação da informação poética. De acordo com o levan-

<sup>276</sup> Citamos em tradução portuguesa com base em Richardson (1986: 56), que por sua vez cita a partir de Suzanne Meyer-Zundel, *Quinze ans auprès de Judith Gautier* (Porto: Tipografia Nunes, 1969, p. 245).

tamento realizado por Stocès (2006: 339-342), dos 19 poemas em comum com a antologia do marquês de Saint-Denys, um teria dado origem a cinco poemas na antologia de Gautier<sup>277</sup>;

2. Os títulos dos poemas são, na generalidade, traduzidos de forma bastante livre;
3. Os nomes próprios tornam-se amiúde nomes comuns ou são distorcidos, para além de se verificar a supressão de alusões históricas e geoculturais, ou seja, de referências ao mundo exterior, à cultura e à tradição chinesas (já a tradução portuguesa ora acentua, ora elide esta cor local<sup>278</sup>);
4. Recurso excessivo a adjetivos, sobretudo do campo semântico da cor (sendo a cor uma preocupação parnasiana que os simbolistas preservam) – quando a poesia chinesa estaria desprovida de adjetivos<sup>279</sup>;
5. Tendência para adicionar palavras, expressões ou mesmo frases inteiras, incorporando informação manuscrita nos poemas consultados na Biblioteca Imperial de Paris ou mesmo informação que poderia ser veiculada em nota de rodapé;
6. Erros e/ou imprecisões na atribuição das autorias poéticas, que Judith Gautier tentou corrigir de edição para edição<sup>280</sup>.

<sup>277</sup> Stocès (2006: 341) cita a tradução “Le Printemps, le Kiang, la lune, les fleurs et la nuit” de Zhang Ruoxu pelo marquês d’Hervé de Saint-Denys, que Judith Gautier teria desdobrado em cinco poemas, nomeadamente “Le Fleuve plaisible”, “Un Poète regarde la lune”, “Sur la rivière bordée de fleurs”, “Au Bord du petit lac” e “Une Femme devant son miroir”.

<sup>278</sup> Ilustremos com dois exemplos. Acentua-se a cor local da estrofe-parágrafo “[I]es hirondelles noires s’en vont; les cigognes blanches arrivent; ainsi les cheveux blancs suivent les cheveux noirs” (“Les Cheveux blancs” – LJ 1867: 64) através da seguinte tradução: “As negras andorinhas vão-se embora,/quando as cegonhas brancas vem correndo;/assim também ás tranças côr d’amora,/vão os cabellos brancos succedendo” (“Os Cabellos brancos” – CC 1890: 92; ênfase nossa). Suprime-se parte da especificidade da cor local das estrofes-parágrafo “[I]e roi était vêtu de satin, et des ornements de jade se balançaient à sa ceinture./Mais maintenant les robes de satin dorment dans les coffres d’ébène et les ornements de jade sont immobiles” (“Le Pavillon du jeune roi” – LJ 1867: 79-80; ênfase nossa) através da seguinte tradução: “Tinha joias, bordados de mil côres/nos seus bellos, riquissimos vestidos,/mas hoje, esses antigos esplendores,/dormem em cofres d’ebano esquecidos” (“O Pavilhão do Rei” – CC 1890: 105; ênfase nossa).

<sup>279</sup> Na poesia clássica chinesa, por exemplo, são raras as estruturas sintáticas marcadas pelo uso de pronomes pessoais e referências explícitas ao protagonista da acção que se descreve, predominando uma sintaxe passiva e impessoal (Abreu 1996: 40). Os poemas que compõem *Livre*, e logo *Cancioneiro*, ora incluem pronomes referentes à primeira pessoa do singular (“je”), ora explicitam quem realiza cada acção.

Para além destes desvios, Stocès sugere ainda que Gautier tenha plasmado episódios da sua vida amorosa nalguns poemas: “[U]ne bonne partie de ces poèmes se compose de poèmes sur l’amour, la séparation, l’espoir de se retrouver, sentiments qui remplissaient le cœur de la jeune fille toute à son amour contrarié pour Catulle Mendès” (2006: 341). Os desvios constatados e a inexistência de notas explicativas e/ou de contextualização histórica (não se distinguindo, por exemplo, formas poéticas ou géneros nem tradições literárias) sugerem-nos, antes de mais, uma leitura de ordem estética da poesia chinesa. As traduções de Gautier apresentam-se assim como objectos estéticos, moldados de acordo com a sensibilidade, a imaginação e até as próprias falhas na compreensão linguística do chinês clássico pela compiladora-tradutora, estando, portanto, adaptados ao gosto orientalizante de então (Stocès 2006: 338, 344).

As opções tradutórias de Gautier, e por conseguinte as de António Feijó, diferem grandemente, por exemplo, das opções de Camilo Pessanha nas suas *Elegias chinesas*, as quais fazem da sua tradução um documento quase académico. Os poemas de Pessanha revestem-se de efeitos de estranhamento próprios de uma tradução que classificamos de erudita: não só se fazem acompanhar do poema original em chinês (edição bilingue) como a cada poema se faz corresponder uma lista extensa de comentários bem informados que assinalam o carácter alusivo da poesia chinesa (ver também Pessanha 1993: 76-78), carácter este que *Livre* e *Cancioneiro* tendem a neutralizar.

Perante os desvios identificados, Fusako Hamao (1995: 94) considera *Livre* como uma tradução em geral incorrecta (“mistranslation”). Já William Hung, especialista na obra de Du Fu, a propósito das quatorze traduções dos poemas deste poeta, opta pela

---

<sup>280</sup> Na edição de 1902 são vários os caracteres que não correspondem aos nomes romanizados. A título de exemplo, refira-se que os caracteres usados para identificar o poeta Du Fu (杜甫) nem sempre são coincidentes, como se comprova pela página 41 dessa edição.

formulação “pseudotraduções”, no sentido em que seriam “fruto da fantasia e da criatividade da jovem”, ou mesmo por “traduções bastante deformadas de poemas autênticos” (Hung citado em Stocès 2003: 17). Stocès, por sua vez, prefere expressões como “tentativa de tradução”, “adaptação fantasista” ou “pseudotradução”, que define como uma interpretação, variação ou adaptação muito livre, conjugada com uma boa parcela de invenção, que em nada se relaciona com os originais chineses (2003: 15). No Quadro 5 sistematizamos os poemas que Stocès (2003, 2006) conclui serem pseudotraduções apresentadas sob os nomes de Li Bai (6 de 13 poemas) e Du Fu (12 de 14 poemas):

Quadro 5. Pseudotraduções indexadas a Li Bai e Du Fu traduzidas por António Feijó

	<i>Livre de jade 1867</i>	<i>Cancioneiro chinês</i>
Li Bai	Pensées du septième mois	[manuscrito da <i>CMDI</i> ]
	Près de l’embouchure du fleuve	Na Foz do rio (ed. 1903)
	Le Pavillon de porcelaine	O Pavilhão de porcelana
	La Fleur rouge	A Flôr vermelha*
	Les Sages dansent	Os Sabios dansam
	Les Caractères éternels	[?]
Du Fu	L’Empereur	O Imperador
	Sur le fleuve Tchou	Sobre o rio Thchú
	La Maison dans le cœur	Casa no coração
	Pendant que je chantais la nature	[manuscrito da <i>CMDI</i> ]
	Pensées d’automne	Pensamentos do outomno
	La Flûte d’automne	Flauta do outomno
	L’Époux d’une jeune femme s’arme pour le combat	[manuscrito da <i>CMDI</i> ]
	Le Départ du grand chef	[manuscrito da <i>CMDI</i> ]
	Le Chien du vainqueur	O Cão vencedor
	Le Bateau des fleurs [du faubourg de l’Ouest]	O Batel das Flôres
	Louange à Li-Tai-Pé	[manuscrito da <i>CMDI</i> ]
	Envoi à Li-Tai-Pé [le vingtième jour du douzième mois]	[manuscrito da <i>CMDI</i> ]

\* Em Stocès (2003: 14), este poema é adicionado à lista de adaptações livres de traduções pelo marquês de Saint-Denys.

O que mais surpreende o crítico francês é o facto de os poemas listados serem os “mais conhecidos e os mais traduzidos noutras línguas” (2003: 15). Stocès procede mesmo a uma sistematização tipológica das reescritas operadas na primeira edição de *Livre* (2006: 344), da qual importa salientar, para além dos dados já apresentados, a contabilização de 26 criações poéticas pela própria Judith Gautier e 7 poemas não-identificados atribuídos aos poetas Tché-Tsi e Tsé-Tié, poetas cuja existência não conseguimos determinar.

*Cancioneiro* herda os desvios identificados, que acusam uma tradução francesa domesticada, ao mesmo tempo que concretiza uma selecção inconsciente desses desvios que, na versão portuguesa, são sujeitos a novos desvios. Colocam-se, sem dúvida, em causa as palavras de Luís de Magalhães quando, comparando *Cancioneiro* com *Livre*, se mostra surpreendido perante “a exactidão, a fidelidade, o respeito meticoloso do texto, a que Antonio Feijó se adstringiu no seu conscienciosíssimo trabalho. Não é d’elle que se poderá dizer: *traduttore, traditore*. [...] [É] a mais irreprehensível e leal das traducções” (*SI* 1922: 212). Essa exactidão, fidelidade e respeito são ainda contrariados pelas declarações do próprio poeta-tradutor quando assevera que os poemas de *Cancioneiro* “nunca foram traduções, eu servi-me apenas dos *temas* chineses, só dos temas – toda a forma, escolha de metro, divisão estrófica, etc., é meu, muito meu” (carta [351] 19 Dezembro 1900 – Feijó 2004a: 465; ênfase do original). O poeta-tradutor não hesita, como se vê, em declarar abertamente a assimilação do texto francês à sua experiência e estilo poéticos pessoais.

#### **4.4.2.2. Métrica**

Além do *cancioneiro* medieval, António Feijó realiza outras opções. Mais concretamente, elege a quadra como intertexto formal, não adoptando, por isso, a forma do poema em



prosa que caracteriza *Livre*. Nesta secção, analisaremos o poema em quadra rimada em oposição ao poema em prosa, sobretudo no que respeita às possibilidades que cada um oferece para veicular a alteridade cultural. Para as nossas considerações sobre a quadra rimada, reportar-nos-emos a alguns estudos mais gerais, assim como às reflexões pragmáticas de Wenceslau de Moraes, que entende a arte e a literatura como “duas fulgurantíssimas manifestações da alma” popular (RAJ 1973: 155), deste modo ressoando os estudos etnográficos de J. Leite de Vasconcelos no âmbito da literatura popular portuguesa. Para o poema em prosa, orientamos as nossas leituras em torno da obra seminal de Suzanne Bernard (*Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, 1959) e, no que toca à literatura portuguesa, dos estudos de Ângela Rodrigues (2004, 1980, 1974).

Conquanto o prefácio publicado em língua francesa aponte para uma edição erudita, em *Cancioneiro* predomina uma unidade formal proveniente da tradição popular – trata-se da quadra rimada, cuja familiaridade entre os leitores portugueses contrasta com o desconhecimento geral da geografia tematizada, com a qual a maioria dos leitores só contactara por via livresca. Dentro do repertório poético de Feijó, *Cancioneiro* não é exemplo único de tradução indirecta de prosa para quadra de rima alternada. O mesmo sucede na balada “Amantes de Runeberg” dos “Cantos Populares do Norte” (carta [42] 7 Agosto 1884 – Feijó 2004a: 60), traduzida do sueco para português por via de uma tradução em prosa espanhola e publicada em *Ilha* como “Balada dos amantes (canção do Norte)” (PC 2004: 252-254).

A quadra rimada populariza-se como medida estrófica da cantiga ou canção, que o título do volume anuncia, e está presente sobretudo no cancioneiro popular português<sup>281</sup>.

<sup>281</sup> Jaime Cortesão define o cancioneiro popular português, de tradição oral, como a colecção de cantigas populares existentes, enumerando vários trabalhos que contribuíram para a constituição desse cancioneiro, desde *Cantos populares portugueses* (1902) de Tomás Pires e as obras de Teófilo Braga à *Poesia amorosa do povo português* (1890) de J. Leite de Vasconcelos ou às colecções de Pedro Fernandes Tomás, entre outros trabalhos (Cortesão 1914: 11-12).

Desta tradição cançãoeiril sobressai não apenas a quadra rimada mas sobretudo a quadra popular, ou seja, a quadra em redondilha maior (sete sílabas métricas) ou menor (cinco sílabas métricas), que o gosto popular do Romantismo recuperou.

A propósito da cantiga popular, confessa Wenceslau de Moraes que nela o encanta “um sabor de ingenuidade plebeia, que faz lembrar arrôlos do cançãoeiro portuguez” (*CJ* [1928a]: 248). Por exemplo, nas suas traduções da canção japonesa (*uta*) e do caso específico do *haiku*, em que segue como métrica a redondilha maior, diz este autor preferir “a quadra, que em Portugal traduz em regra a poesia do povo” (*CJ* 1905: 294), e seria “perfeitamente apropriada ao nosso ouvido [...], tão completa, tão sonora” (*CJ* [1928b]: 10)<sup>282</sup>. Comum à maioria dos cançãoeiros populares europeus (Cortesão 1914: 66), a quadra popular é uma das formas poéticas mais curtas dentro da tradição popular portuguesa, tal como a *uta* e o *haiku* o são na lírica japonesa. Moraes elege-a como “a fórmula rythmica da emotividade popular, espontanea” (*CJ* [1928b]: 9), ou seja, como uma das expressões mais naturais do povo e, por isso, a melhor forma de dar a conhecer o “génio” da cultura estrangeira. Já Camilo Pessanha confessa que, ao tentar traduzir o mais literalmente possível as suas elegias chinesas, teve por vezes de “sacrificar a essa imposição de fidelidade os longes de ritmo e a relativa simetria de forma [...] na impossibilidade de as traduzir em quadras de versos portugueses” (1993: 76). Essa quadra “de versos portugueses”, isto é, a quadra popular, não a considerava como a forma mais adequada à tradução de poesia clássica chinesa.

A poesia pessoal de Feijó inspira-se bastante em estruturas populares, sobretudo de origem medieval, que por vezes identifica explicitamente como canção, cantiga, madrigal, rondó ou balada. Mesmo na correspondência privada com o amigo Magalhães, menciona

<sup>282</sup> Armando Martins Janeira é profundamente crítico desta opção formal, entendendo-a como um acto de patriotismo: “Não compreendo porém a sua teima em traduzi-lo pela quadra popular. Será por não ter penetrado o espírito hermético do *haikai*, ou por mero patriotismo?” (1973b: s.p.).

hábitos de leitura que confirmam o seu interesse pelo popular. No caso em estudo, *Cancioneiro* constitui-se de canções e cada canção consiste numa sequência sobretudo de quadras em rima cruzada, e nalguns casos também em rima emparelhada, sem que haja um número fixo de estrofes ou uma transposição rígida da estrutura da cantiga, que na lírica trovadoresca e na tradição oral é marcada por elementos formais como refrões, iterações, paralelismos<sup>283</sup>.

No entanto, em nenhuma das canções que compõem *Cancioneiro* se encontra a redondilha; sobressai antes uma métrica mais clássica e culta, o decassílabo, que se combina com a quadra de rima sobretudo alternada. Deve-se a Sá de Miranda, a partir do contacto com o Renascimento italiano, a introdução na poesia lírica portuguesa do decassílabo enquanto medida nova (com acento tónico sobretudo na sexta e na décima sílabas); é também esta a medida privilegiada no soneto camoniano. Sobre a métrica da cantiga na lírica amorosa e profana galego-portuguesa, relembra Mercedes López Brea que os esquemas métricos são pouco diversificados, pois “predominam as cantigas de três ou quatro estrofes com a mesma estrutura métrica [...]; a maioria das estrofes são de seis versos com três rimas [...], seguidas das de sete versos [...]. Quanto à medida dos versos, predomina o decassílabo” (1993b: 134). Originalmente acentuado na quarta e na décima sílabas mas generalizando-se sobretudo com a décima acentuada (Beltran 1993: 202), o verso decassilábico teria sido, juntamente com a redondilha medieval, comum à tradição trovadoresca, com a qual, defendemos, *Cancioneiro* dialoga.

<sup>283</sup> Os paralelismos que sobressaem em *Cancioneiro* são sobretudo de ordem temática, estrutural e sintáctica. Nos poemas que tematizam a própria música, como se se destinassem a ser musicados ou cantados (“Os Sabios dansam”, “Olhando a lua”), há uma ênfase na musicalidade através da forma, que se constrói sobre pares de dísticos que combinam verso longo com verso curto. Por exemplo, em “Os Sabios dansam” (CC 1890: 41-42), intercalam-se nas três quadras dois pares de decassílabo com hexassílabo, em que os decassílabos evidenciam sobretudo um compasso binário marcado por vírgulas, enquanto os hexassílabos, através de pontos e vírgulas, pontos finais, reticências e vírgula, assinalam cesuras mais longas.

Apesar do predomínio do decassílabo em *Cancioneiro*<sup>284</sup>, há poemas que combinam outras medidas. Por exemplo, o poema “Passeio no campo” conjuga o hexassílabo com o alexandrino, de igual modo apreciado pelos parnasianos, através do esquema 6-12-12-6. Em “Pensando n’Ella”, “No Meio do rio” e “As Flôres e os pinheiros”, os primeiros três versos de cada quadra são decassilábicos, enquanto o último é de seis sílabas métricas. “A Rir da Natureza” inclui, contrariando Rei (2011: 32), que afirma que este poema é todo ele composto de hendecassílabos ou septenários, quatro estrofes que combinam também hexassílabos e decassílabos, apresentando um único verso hendecassilábico, o primeiro da última estrofe (6-10-10, 6-10-10-10-10, 10-6-10-10, 11-6-10-6). No poema “Tristezas do Lavrador”, encontra-se a maior variedade de medidas: o poema é composto por três estrofes, uma quintilha e uma sextilha, ambas em verso decassilábico e rima cruzada, a que se segue uma sétima, cujos três primeiros e três últimos versos são decassílabos, enquanto o quarto verso consiste numa redondilha maior.

Com base no exposto, parece plausível inferir o modo como *Cancioneiro* demonstra a versatilidade prosódica do poeta-tradutor, ao conjugar uma métrica predominantemente erudita com esquemas formais mais populares. Assim sendo, o intertexto subjacente ao título da obra dialoga não apenas com a tradição cancioneril e com um texto canónico chinês (*Shijing*), em que a quadra é aliás a principal medida estrófica (Guerra 1979: 89), mas também com a tradição renascentista erudita, que o parnasianismo revisita no final do século XIX, e com a própria herança romântica, através do reavivar de formas líricas medievalizantes de carácter popular (Bernard 1959: 41), de que o próprio cancionero é exemplo. No Romantismo irrompem, paralelamente, formas inovadoras que procuram subverter a fixidez do cânone clássico “como o drama, o romance histórico,

<sup>284</sup> Em termos de acentuação, em *Cancioneiro* é comum a acentuação na sexta e na décima assim como na quarta e na décima sílabas.

o romance psicológico e de costumes, a poesia intimista e a poesia filosófica, o poema em prosa, etc.” (Aguilar e Silva 2002: 559).

Segundo Suzanne Bernard (1959), em cuja obra inaugural continuam a basear-se estudos mais recentes, o poema em prosa visaria, enquanto género híbrido, combater um sistema de convenções artísticas clássicas – métricas, prosódicas, estilísticas. A brevidade e a condensação do poema em prosa (em relação à prosa narrativa), a flexibilidade na mistura de formas (polimorfismo) e os silêncios sugestivos, gerados através dos espaços brancos que delimitam as estrofes-parágrafo, vieram captar a atenção para este subgénero. De um modo geral, os poemas em prosa de *Livre*, breves e sem rima, oscilam entre estrofes-parágrafo longas e breves, sem se verificar uma regularidade em termos de número ou extensão estróficos. A cada estrofe-parágrafo da versão francesa – que consiste quase invariavelmente numa frase – faz o poeta-tradutor corresponder, em geral, uma quadra rimada. Quando a extensão das estrofes-parágrafo é curta, tende a condensá-las numa única quadra; quando a extensão é longa, tende a desdobrá-las em duas quadras, daí os poemas em língua portuguesa serem relativamente mais extensos do que os poemas em prosa. Como exemplo ilustrativo, colacionamos no Anexo 10 a transcrição do original chinês do poema “A Escadaria de jade” e o respectivo texto de chegada francês, assim como a versão portuguesa por António Feijó e traduções mais recentes para a língua portuguesa directamente a partir do chinês. De todas, a versão indirecta de Feijó é a mais extensa, e a expansão do conteúdo de partida pode explicar-se pelos efeitos prosódicos que se pretendem alcançar através de uma forma estrófica fixa e que implicam procedimentos e expansões discursivos adequados a esse fim.

Ora o poema em prosa terá entrado no sistema literário português por via da literatura francesa<sup>285</sup>, no âmbito da qual, como Ângela Rodrigues analisou, a balada foi uma fase intermédia importante na afirmação deste subgénero, fase esta que teria tido pouca expressão na literatura portuguesa:

[Ao] contrário do que se deu na literatura francesa em que o género inicia com a balada em prosa de Aloysius Bertrand e só depois transita para expressão mais recolhida, mais íntima, sob a influência do “*lied*” de Heine, entre nós o poema em prosa, sem passar pelo primeiro estágio, irrompe já sob o signo do “*lied*”, com as “Notas marginais” [1866], apesar de mais tardiamente que em França, visto Eça ter tomado contacto com aquele por intermédio dos autores franceses imbuídos na literatura germânica, e neste caso, particularmente através da tradução do “*Intermezzo*” por Nerval, na “*Revue des deux mondes*”, em 1842 [...]. (1974: 87)

Tida como precursora do poema em prosa, a balada é uma forma lírica de origem medieval e de carácter popular que o lirismo romântico viria a restaurar (Bernard 1959: 41) e cuja curiosidade despertada foi constante ao longo da segunda metade do século XIX, sobretudo entre parnasianos e simbolistas (Costa 1918: 58). Obras como *O Romanceiro portuguez ou collecção de romances de historia portugueza* (1841), de Inácio Pizarro de Moraes Sarmiento, ou *Romanceiro e cancionero geral* (1843) e *Romanceiro* (1851) de Almeida Garrett, tido como o iniciador formal do folclorismo romântico (Buescu 2001b: 140), ilustram bem o reavivar desta tradição na literatura portuguesa oitocentista<sup>286</sup>. A

<sup>285</sup> Maria Alzira Seixo especifica o fenómeno de “uma poesia lírica atravessada pela escrita em prosa” como sendo “classicamente determinável a partir de Baudelaire (*poema em prosa*), Lautréamond e Rimbaud [...] e consiste, bem mais do que na prosificação de uma escrita que se esperaria inicialmente em verso, na escolha de um articulado frásico de uma estrutura versicular onde o que se vem banir é não só o parágrafo (a alínea) mas grande parte da lei sobredeterminante da construção clássica de verso (métrica, prosódica e rítmica)” (1984: 121; ênfase do original). A ensaísta resume fundamentalmente a escrita da poesia em prosa a um trabalho a nível do ritmo pelo qual se distingue a acumulação de frases líricas do verso.

<sup>286</sup> A balada marcaria a obra de poetas portugueses como Augusto Gil e Alberto Osório de Castro, já referenciados neste trabalho, em cuja poesia abundam canções, elegias, cânticos, trovas. José Carlos Seabra Pereira (2004: 7-45) sugere comparar a lírica de António Feijó ao etnografismo literário professado por Osório de Castro, em particular a inspiração galego-portuguesa, o tradicionalismo e o popularismo literário. Este apego à tradição demonstra que os exotismos no espaço e no tempo também se complementam na obra de Alberto Osório de Castro. Embora não se encontrem na correspondência pessoal, pelo menos

exemplaridade de Heine a nível do *volkslied* (balada popular alemã) é consensualmente reconhecida pela crítica; a literatura portuguesa teria sido mais permeável às influências da balada germânica, através de Heine, e da balada anglo-saxónica (Moisés 1982: 56), sobretudo através de Walter Scott (1771-1832). O crescente interesse pela balada enquanto género folclórico teria resultado, entre finais do século XVIII e princípios do XIX, no aumento do número de traduções de baladas de diferentes tradições literárias que apelassem ao exótico:

Todas as traduções são feitas em prosa. Como poderiam traduzir-se em verso clássico estes simples cantos, *selvagens* e de expressão ingénua? Nota-se da parte dos tradutores necessidade de libertar a linguagem das convenções do estilo poético clássico, pela variedade e pelo pitoresco da expressão e do vocabulário. [...] Assim, o termo “tradução” é sobretudo pretexto para inovações técnicas, improvisando ritmos, estilo e linguagem insólitos. (Rodrigues 2004: 27; ênfase do original; ver também Bernard 1959: 41-42)

A tradução em prosa da balada popular teria então servido, dentro da literatura francesa, de inspiração intermédia ao poema em prosa (Bernard 1959: 41). É com Aloysius Bertrand (1807-1841) que o poema em prosa se fixa como género literário quando em 1842 é publicada (postumamente) a sua única obra, *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (Bernard 1959: 51)<sup>287</sup>. Esta recolha de poemas inspirou, por sua vez, Baudelaire e os seus *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris* (1869); é com eles que o poema em prosa alcança o estatuto de género independente e autónomo (Bernard 1959: 109).

*Cancioneiro* rejeita o poema em prosa e utiliza antes estruturas que o público português facilmente reconheceria como poesia. Apesar de na França oitocentista ser prática

---

publicada, de António Feijó referências a este poeta, amigo de Wenceslau de Moraes e de Camilo Pessanha, do seu espólio constam as obras *A Cinza dos myrtos* (1906) e *Flores de coral* (1908).

<sup>287</sup> Celina Martins, na sua dissertação de mestrado, apoia a sua análise desta obra de Bertrand sobretudo na ideia de fragmento: Celina Martins. 1997. *Callot et Rembrandt à la manière d'Aloysius Bertrand: pour une étude du “pictural” dans Gaspard de la Nuit*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

aceite e expectável traduzir verso em prosa, como vários estudos mostram<sup>288</sup>, a passagem de prosa a verso, conforme operada em *Cancioneiro*, seria, no mínimo, pouco usual.

Nas literaturas tidas como mais conservadoras, como seria a literatura portuguesa de fim-de-século, o verso e a prosódia seriam os principais elementos distintivos do texto poético. Por conseguinte, esperava-se que o verso fosse rimado: “For most of the nineteenth century, for instance, one of the appropriatedness conditions to be satisfied in the translation of poetry was that the translation had to rhyme – even if, as in the case of the Greek and Roman classics, the original did not” (Lefevere e Bassnett 1990: 5). Vitorino Nemésio defende que a poesia era o género literário predominante no Portugal finissecular e que teria sido pouco experimental antes de Cesário Verde, que também Seabra Pereira (1975: 111) realça pelo papel decisivo no acentuar das novas tendências literárias: “On n’osait pas encore faire des vers qui ne fussent réguliers, employer des images et des métaphores qui n’auraient pas été ‘compréhensibles’, prévues” (Nemésio 1938a: 219-220; 1938b: 136). É, de facto, com Fernando Pessoa que se generaliza o uso do verso livre que viria a constituir, a par de incursões pouco significativas pelo poema em prosa, um traço essencial da modernidade poética portuguesa (Rodrigues 2004: 54).

Por outras palavras, em *Cancioneiro* o poeta-tradutor não desestabiliza o sistema português com a introdução de uma estrutura formal sem tradição em Portugal. Defendemos, por isso, que a aparente rejeição, por António Feijó, do poema em prosa, em vez de

<sup>288</sup> Anthony Pym descreve esta norma ou convenção como parte de um acordo tácito entre tradutor e leitor: “[T]heir work was not to imitate what the text looked or sounded like. When publishers hired translators, that is what they expected them to do, and when readers approached a literary translation, they would similarly accept that foreign poetry simply had to be in prose. [...] [I]t no doubt embodied the general idea that French culture was superior to other cultures. [...] Given this assumed superiority, there was no reason to accept any foreign influence on the existing system of neoclassical literary genres” (2010: 73-74). Pym associa a norma francesa de tradução de verso em prosa a um posicionamento etnocêntrico, segundo o qual toda a poesia estrangeira seria tida como inferior à produzida em França, que se considerava o centro da literatura europeia. A prosa seria, então, uma forma de denunciar o estatuto periférico das importações poéticas. Em *Cancioneiro* acontece a situação inversa. Inscrevendo-se numa tradição literária mais periférica, a passagem da prosa ao verso poderia ser lida como o reconhecimento da superioridade ou da poesia chinesa importada ou da língua francesa que mediou essa transferência.



indiciar um baixo nível de tolerância à cultura de partida, com maior prestígio dentro do sistema europeu, ou a autonomia do sistema português em relação à norma francesa, mostra antes que o poema em prosa, pelo seu impacto pouco expressivo na literatura portuguesa, comprometeria a viabilidade e a aceitação de *Cancioneiro*. Como explica Toury: “[C]ultural systems are also prone to manifest a certain resistance to changes, especially if they are deemed too drastic. When renewal seems to involve such changes, they may well be rejected in an attempt to maintain [...] whatever equilibrium the culture has reached” (2005: 3). Embora, na verdade, António Feijó não fosse avesso ao poema em prosa<sup>289</sup>, *Cancioneiro* resiste à inovação formal ao enveredar pela norma da assimilação do conteúdo a modelos poéticos mais convencionais.

Em 1906, Adolphe Thalasso defende, na introdução à sua *Anthologie de l’amour asiatique*, a assimilação como a norma que todo o tradutor deveria seguir, referindo, nesse sentido, *Livre* como a tradução ideal:

[L]’assimilation est indispensable au traducteur. Elle est sa vertu fondamentale: assimilation dans l’ensemble et le détail; assimilation de la physionomie et du caractère; assimilation des mots, des expressions, des images; assimilation des pensées, des sentiments, des sensations.

*Le Livre de jade*, de Judith Walter (pseudonyme de M<sup>me</sup> Judith Gautier); est, pour moi, l’idéal de cette traduction. [...] Il procure au cœur et à l’esprit des joies que ne leur offriront jamais ni la traduction lourde, traînante et souvent incompréhensible du mot à mot, ni la traduction littéraire embarrassée, “enchinoisée” de noms de fleuves, de villes et de montagnes qui distraient, qui désunissent à tout instant la pensée du lecteur de la pensée du poète et empêchent, à chaque ligne, l’enchantement poétique d’opérer. (1906: 25)

*Livre* não só seria exemplo de uma tradução assimiladora como não é, na opinião do antologador, excessivamente marcado pela cor local chinesa, que Thalasso entendia ser

<sup>289</sup> A informação epistolar disponível mostra o entusiasmo por esta novidade formal (carta [184] 23 Maio 1891 – Feijó 2004a: 260-261). A propósito dos poemas em prosa de Stéphane Mallarmé, que considera superiores aos de Baudelaire, Feijó pergunta ao amigo Magalhães: “Conheces alguns versos comparáveis a estes na novidade musical, na delicadeza, no refinamento aristocrático da psicologia [...]. Parecem de ontem estes versos escritos há vinte anos, em plena florescência do Parnaso!” (carta [184] 23 Maio 1891 – Feijó 2004a: 261).

uma distração desnecessária. Defende que uma tradução não pode soar a tradução e tem de despertar no leitor de chegada o mesmo sentimento, emoção ou efeito que despertara no leitor de partida, negando os excessos quer da literalidade quer da liberdade:

[T]raduction n'ait jamais l'air d'une traduction, mais d'un texte. Et ce "texte" traduit ainsi, doit donner à son lecteur la même impression que ce lecteur ressentirait si, connaissant la langue originale, il pouvait lire le texte dans la langue originale. [...] [L]'excès d'exactitude est un écueil aussi grand, plus grand, peut-être, que l'excès de liberté. L'un et l'autre [...] dénaturent un texte au point que l'auteur ne s'y reconnaît pas. (1906: 24)

A versão portuguesa encaixa no perfil de tradução assimiladora acima delineado, participando do discurso europeu sobre a tradução num século que, segundo Barrento, “de facto levou longe as liberdades assimiladoras, de nacionalização e domesticação do Outro [...] a praticar a livre manipulação do texto poético de partida” (2006: 74-75).

Anterior à publicação da recolha poética de Baudelaire, sustentamos que *Livre* evidencia, pelo menos, duas tentativas, formal e temática, de dar um novo impulso à poesia francesa: por um lado, através da forma do poema em prosa, tendo sido pioneiro neste género; por outro, através da *chinoiserie* temática. Suzanne Bernard compara mesmo o poema em prosa parnasiano a um *biblot* ornamental (1959: 342); nesta óptica, *Livre* consolida-se como *chinoiserie* pela natureza conteudística e também pela própria forma decorativa usada para exprimir esse conteúdo. Adicionalmente, Bernard (1959: 339) identifica para o poema em prosa parnasiano uma tendência pictórica, de aproximação da literatura à pintura (Bernard 1959: 339), que relembra a índole pictogramática ou ideogramática da poesia chinesa (por exemplo, Cheng 1996: 21-23; Leys 2005: 179-207).

Muriel Détrie refere, a este respeito, a dificuldade em distinguir entre verso e prosa na literatura clássica chinesa com base na não-coincidência entre sistemas literários ocidentais e chineses: “Il est d'autant plus important de prendre conscience de l'inexistence du clivage prose-poésie dans la théorie littéraire chinoise classique que cette distinction

tend à disparaître dans la littérature occidentale moderne elle-même” (1991: 134). Este hibridismo de géneros é subscrito por Gil de Carvalho:

“Poema em prosa” com uma alta tradição chinesa, desde sempre algo simbolista, e que antes de se tornar maneirismo vai conhecer na Europa um renovo singular: com Baudelaire e a tradição moderna da lírica em francês onde uma influência passível de sinofilia se imiscui: Michaux, Claudel, Segalen, Char, Ponge... Em português, deu-nos do pior simbolismo (alguma prosa de Pessanha pode ser-lhe eco) mas também Raul Brandão, e o poeta traduziu um dos clássicos da tradição chinesa: “Vozes de Outono”. (1993: 37-38)

Importa concluir que a versão de Gautier utiliza uma estrutura híbrida, que oscila entre a prosa e o verso, para transpor uma poesia clássica originalmente também ela híbrida<sup>290</sup>. Por seu turno, *Cancioneiro* apresenta outros hibridismos além da conjugação entre popular (forma) e erudito (métrica), em particular traços de uma estrutura descritiva que parece herdar da balada, a mesma a partir da qual o poema em prosa se desenvolveu. Esta estrutura, tendencialmente narrativa, pode resumir-se, de forma sucinta, a simetrias sintáticas<sup>291</sup> e a elementos de ligação, sobretudo copulativos, adversativos e comparativos, cujo valor semântico se conjuga com a monotonia da pontuação (vírgulas, pontos e vírgula, pontos finais).

Nos poemas de *Cancioneiro*, a par dessa estrutura narrativo-descritiva, sobressai um efeito de espontaneidade lírica que favorece a fluência de imagens. A pontuação expressiva, principalmente exclamativa, que abunda nas composições poéticas em claro contraste com a de *Livre*, adequa-se ainda ao pendor para um registo coloquial (especialmente visível a nível sintático através de construções enfáticas como “é que” ou da

<sup>290</sup> Note-se, porém, que são vários os poemas de *Livre*, em particular os de Li Bai, que originalmente cultivam o *jueju* – ou seja, a quadra chinesa clássica, de vinte e uma sílabas, heptassilábica ou pentassilábica, em que o primeiro verso rima com o segundo e o quarto versos (Reckert 1999: 43-44; Rei 2011: 29).

<sup>291</sup> Em *Livre*, as simetrias verificam-se sobretudo ao nível da enumeração de acções, situações e sentimentos através do uso de sujeitos explícitos, a que se seguem verbos no tempo do pretérito perfeito composto. As acções são sequenciadas por via do polissíndeto ou, alternativamente, por meio do assíndeto (através de vírgulas e de pontos e vírgulas).

inclusão de advérbios como “então”) e à natureza sentimental da poesia, ao mesmo tempo que consiste num recurso espontâneo da canção popular (Esteves 1947: 61). Na resenha de *Pontos nos ii*, alude-se à obra de Feijó como o resultado de “coisas delicadas de poesia e narração” (CC 1903: 123). O pendor parnasiano para o poema narrativo e descritivo (reconhecido também por Aguiar e Silva 2002: 588-589) seria, afinal, comum à generalidade da obra poética de António Feijó, que privilegia “a narratividade como organização discursiva” e “como meio de alcançar a objectividade” (Santos 1986: 90, 81).

Prosa ou verso, ambas as decisões tradutórias estão de acordo com a estética literária na qual os tradutores procurariam distinguir-se. Para o poeta-tradutor, a modernidade poética configurada no poema em prosa, que sem tradição na literatura portuguesa poderia resultar na rejeição dessa forma, não se adequaria a uma poesia clássica. Regressa, por isso, às origens populares dessa modernidade formal através de uma forma próxima da balada popular, assim se compreendendo a classificação de *Cancioneiro* como “uma colecção de balladas” (CC 1903: 131) e a tendência para comparar o poeta-tradutor com Heine (ver supra 4.3.1.).

#### **4.5. *Cancioneiro chinês* 1903: uma nova edição**

Apesar da nova edição de *Livre* em 1902, a edição de 1903 de *Cancioneiro* continua a basear-se na edição de 1867. Como o próprio António Feijó sugere, este projecto de reedição teria despontado como necessidade de reactualização dos poemas, mediante a constatação de que as traduções envelhecem:

Talvez seja dentro de um mês, talvez nunca. *attendant*, vou publicar brevemente uma 2.<sup>a</sup> edição do *Cancioneiro chinês*. [...] Leva algumas poesias novas, uma a servir de prefá-

cio e outra no fim para dar uma ideia da poesia epica chinesa. O resto do livro foi *limpo e escovado*<sup>292</sup> *cuidadosamente para lhe tirar o pó de 10 anos de existencia*. Ficou mais transparente, mas tive um trabalho insano. Mas a minha probidade exigia-o. Nesse livro só é meu a expressão. Procurei por isso aperfeiçoá-la o mais possível, tornando-a translúcida como a porcelana antiga para que melhor se adequasse [*sic*] ao assumpto. (carta 5 Junho 1902 a Manuel da Silva Gaio – Queirós 1961: 241; ênfase nossa<sup>293</sup>)

Desde 1902 que a editora, agora a Livraria Tavares Cardoso & Irmão (Lisboa), anuncia a segunda edição revista e aumentada. Os encargos desta edição não foram comportados pelo poeta-tradutor, donde se infere uma aposta editorial determinada pelo êxito da primeira edição: “[A]té hoje, excepção feita da 2.<sup>a</sup> edição do Cancioneiro, nunca publiquei livro nenhum de graça” (carta 16 Dezembro 1905 ao Padre João Inácio de Araújo Lima – Rocha 1985: 372). Em carta datada de 21 de Setembro de 1903, o representante da editora, António M. Teixeira, informa o poeta-tradutor sobre os resultados da venda de *Cancioneiro*: “A venda que aqui tem sido fraca, no Brazil tem sido superior á nossa expectativa, sendo raro o pedido de livros vindo d’este paiz que não mencione o livro de V. Ex.<sup>ª</sup>” (CMDI).

O fraco escoamento desta segunda edição em Portugal é indiciador do êxito, afinal, efêmero desta obra, que apenas no Brasil consegue atrair a atenção da crítica e do público-leitor: “O *Cancioneiro* tem tido no Brasil uma venda excepcional” (carta [408] 24 Novembro 1903 – Feijó 2004b: 87). Este facto pode explicar-se, por um lado, em virtude da diáspora chinesa que, desde o início do século XIX, estava a engrossar a população imigrante no Brasil. O próprio Eça de Queirós viria a alertar, em 1894, o país para os perigos dessa invasão: “Sereis inundados, submergidos. Virão cem, virão logo cem mil [...] e o Brasil todo, em vinte anos, será uma China [...] – metade da ‘Gazeta de notícias’

<sup>292</sup> A preocupação com a desactualização da tradução poética perpassa outras missivas. Por exemplo: “No livro ha varias coisas novas e foi todo *limpo e escovado* minuciosamente. Estimarei muito saber se na tua opinião os 10 annos passados depois da 1.<sup>a</sup> edição o não envelheceram muito” (E 32/1143 – carta 17 Maio 1903; ênfase do original).

<sup>293</sup> Luís Amaro de Oliveira transcreve esta carta com ligeiras diferenças, das quais assinalamos apenas a primeira frase: “Talvez dentro de um ano, talvez dentro de um mês, talvez nunca” (1945: 151).

será impressa em chinês” (1997: 69-71). Por outro lado, o gosto pelas *chinoiseries* chegaria mais tarde ao Brasil, onde a segunda edição de *Cancioneiro* teria assim sido acolhida como novidade que já não era em Portugal. A relação privilegiada do poeta Feijó com o Brasil valeu-lhe em 1915, dois anos antes de falecer, a eleição para sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras. Em Portugal, e ao contrário das críticas abonatórias à primeira edição de *Cancioneiro*, prevaleceu o silêncio da imprensa sobre a edição de 1903:

Na imprensa o silêncio tem sido absoluto, de forma que se eu tivesse de apreciar o mérito da obra pela recepção que lhe fizeram, não me restava outra coisa a fazer senão queimar os volumes que se não venderam. [...] O resto vende-se no Brasil, para onde foi, encomendada *d’avance* a maior parte da 2.<sup>a</sup> edição do *Cancioneiro*. (carta [402] 7 Julho 1903 – Feijó 2004b: 72)

Como se verifica, esta *chinoiserie* poética já não seria novidade no mercado literário nacional, não conseguindo, por isso, captar a atenção de outrora. O mesmo fenómeno se teria verificado com a colecção poética *Lin-Tchi-Fá* (1925) de Maria Tamagnini, que, segundo Natália Correia, foi acolhida “com entusiasmos que em breve se esfumaram, dando lugar a um esquecimento que grosseiramente tem silenciado o nome da autora” (1991: 12). Isto poderá sugerir que o impacto de uma obra de temática exótica seria proporcional à efemeridade da voga orientalizante a que estaria associada.

A edição de 1903 difere da primeira edição em vários aspectos. Em termos gráficos, a imagem floral da capa e o corvo-marinho da folha de rosto desaparecem. A obra é igualmente objecto de actualização ortográfica, que passa pelo próprio título em que “chinez” se grafa agora “chinês” (ver carta 23 Junho 1903 – E 32/1145). Após ponderar a eliminação do prefácio (por exemplo, carta [380] 20 Março 1902 – Feijó 2004b: 39), Feijó acaba por mantê-lo na segunda edição, tal como a epígrafe e a dedicatória, que em 1890 era dirigida “[a]o meu amigo Bernado Pindella” e em 1903 é reformulada com o

título pelo qual o amigo se tornara entretanto conhecido – “[a]o meu amigo Conde de Arnoso”.

Esta nova edição aposta no aperfeiçoamento da arquitectura geral da obra, que perfaz agora um total de 50 poemas (ver Anexo 7). Inclui não apenas o poema prefaciador “O Pórtico de Li-Taï-Pé”, mas também duas novas secções finais: um poema heróico de homenagem a Judith Gautier, “O Sacrificio de Gu-So-Gol (do *Dragão imperial*). A Madame Judith Gauthier”, e a secção, já analisada, “O Cancioneiro e a critica”, que teria sido adicionada pelo próprio editor (ver carta [403] 27 Agosto 1903 – Feijó 2004b: 77). O poema “Sobre o rio marginado de flôres”, do poeta “Tan-Jo-Su”, é substituído pela composição “Na Foz do rio” – identificada em *Livre* como sendo de Li Bai e não de “Tan-Jo-Su”, a quem é atribuída a sua autoria –, ambos da secção de partida “La Lune” e insertos na secção de chegada “Estio”. Exceptuando esta substituição, os poemas e o critério de divisão antológica mantêm-se inalterados. Com a introdução de um poema de abertura e de um poema-epílogo, o poeta-tradutor aproxima *Cancioneiro* do “cancioneiro perfeito”, na acepção de Maria do Rosário Rosa: “Partindo do sentido etimológico, o cancionero *perfeito* é todo aquele que tem um princípio e um fim bem marcados: o princípio por uma rubrica ou título com o nome do autor e o conteúdo do livro, e um epílogo que marca o final” (2005; ênfase do original). Para além destas modificações macrotextuais, outras há a nível microtextual. À excepção de nove poemas<sup>294</sup>, em todos os outros desta nova edição se verificam alterações, em particular correcções de pontuação, de maiúsculas ou mesmo de gralhas e pequenas substituições ou adições lexicais, sobretudo

<sup>294</sup> “Os Sabios dansam”, “A Rir da Natureza”, “A Folha na agua”, “O Cão do vencedor”, “O Albergue”, “O Exilado”, “As Mulheres do Mandarin”, “Esposa honesta” e “Coração triste, fallando ao Sol”.

no sentido da precisão vocabular e prosódica<sup>295</sup>. Talvez por isso Manuel da Silva Gaio se refira a esta segunda edição como uma “empresa caprichosa” (1903).

O metapoema “O Pórtico de Li-Taï-Pé”, evidenciando uma clara predilecção pelo poeta chinês Li Bai, tematiza o próprio processo de criação poética, em especial a eternidade da arte poética (Andrade 1965: 93). Zulmira Santos refere-se a esta reflexão como parte de um programa poético pessoal, comum à poesia assinada por Feijó e patente sobretudo em poemas introdutórios, pelos quais procura contextualizar e orientar o leitor, como sucede em “Prefácio” (*Transfigurações*), “Sinfonia de abertura”, “Eterno tema” e “Fragmento de uma carta” (*Lyrical*), “Ilha dos amores” e “Prelúdio” (*Ilha*), “Prólogo” (*Bailatas*), “Introdução” (*Novas*) e “Elegia de abertura” (*Sol*) (Santos 1986: 88). Este novo poema, que se suporia ser um original do poeta-tradutor, visto no índice não haver informação parentética alguma com o nome de um poeta chinês, é, todavia, traduzido de uma prosa do marquês d’Hervey de Saint-Denys, como Feijó confessa a Luís de Magalhães: “De resto a poesia é traduzida quase palavra por palavra da prosa do célebre sinólogo francês Hervey de St. Denis” (carta [386] 23 Setembro 1902 – Feijó 2004b: 49).

O poema “Na Foz do rio” mantém o esquema versificatório dominante (decassílabo em rima cruzada) e explora um motivo poético semelhante ao do poema “No Meio do rio”. Em total isolamento no seu barco, tendo por únicas companhias a noite e a iluminação da lua, o sujeito poético esquece a tristeza e a solidão que o consomem através da contemplação da natureza, que exerce sobre ele um efeito apaziguador. Tanto a lua como a flor ajudam a compor um ambiente nocturno propício à introspecção, ao mesmo tempo que invocam, pela simbologia que lhes está associada, a beleza feminina. Este poema sugere que imergir na natureza seria imergir na intimidade feminina, capaz de aquietar a

<sup>295</sup> É nos poemas “A Folha de salgueiro”, “A Flôr de pecegueiro”, “As Perolas de Jade” e “Navio distante” que se operam as maiores modificações. Na colecção de manuscritos de António Feijó que nos foi permitido consultar, quase todos os poemas apresentam rasuras, correcções e outra *marginalia* no sentido de alcançar essa precisão.



mágoa sentida. Estes significados e simbologias serão analisados com maior pormenor na próxima secção.

Quanto à composição “O Sacrifício de Gu-So-Gol”, a sua tradução a partir de *Le Dragon impérial*, de Judith Gautier, teria sido planeada antes mesmo da primeira edição de *Cancioneiro*, como o excerto de uma missiva datada de 17 de Junho de 1887 demonstra: “Tenho alguns assuntos razoáveis para executar entre eles um poemeto chinês, o ‘Sacrifício de Gu-So-Gol’, obra para mil versos cor de sinople e oiro, – mas não me sinto com coragem para meter mãos à obra” (carta [127] – Feijó 2004a: 170). Em carta dirigida ao irmão José Joaquim Castro Feijó, que se presume ter sido escrita em final de Março ou princípio de Abril de 1891, o poeta pede que lhe envie para Estocolmo um livro esquecido: “Chama-se o livro *Le Dragon impérial* [1869], de Judith Walter, em oitava, encadernado com lombada de chagrin preto. Estou a concluir um trabalho para o qual me é absolutamente indispensável consultar um capítulo d’esse livro” (carta CXIII – Queirós 1961: 173). Dentro da estrutura de *Cancioneiro*, o poema sobressai não apenas pela extensão (nele predomina o alexandrino, por vezes intercalado com versos mais curtos, em rima emparelhada) e por estar próximo de uma prosa poética, mas também por cumprir a função de epílogo, que é característica da obra do poeta e se acentua sobretudo a partir de 1890: “Última nota” (*Lyricas*), “Epílogo” (*Ilha*), “Última” (*Bailatas*), “Epílogo” e “A Lenda dos cisnes” (*Sol*) e “Epílogo” (*Novas*).

Sintetizando o que ficou exposto em 4.3., 4.4. e 4.5., alguns críticos referem-se a *Cancioneiro* como uma “obra de circunstância” (Kim 1948: 439). Mas quão circunstancial terá de facto sido, tendo em conta o prolongado período de produção e revisão das traduções, de 1884 a 1890, a que se seguiu o que Luís de Magalhães designou como um novo período de “meia duzia de anos de paciente trabalho artistico” (CC 1903: 121), que resultou na reedição de 1903? Quão circunstancial terá sido, tendo em conta a visibilida-

de da obra na imprensa periódica e quando circulou paralelamente em tradução<sup>296</sup>? Em 1895, Göran Björkman (1860-1923)<sup>297</sup> traduz para sueco alguns poemas do poeta, dos quais cinco são “canções chinesas”<sup>298</sup>, e em 1922 Jordan Herbert Stabler publica a versão inglesa das traduções de Li Bai por António Feijó.

É nossa convicção que *Cancioneiro* foi, dentro do seu repertório poético, a obra em que mais investiu. Na introdução a *Songs of Li-Tai-Pè*, Stabler reporta-se à dedicação e ao esforço do poeta, que conheceu pessoalmente na Suécia, em se familiarizar com a literatura e a cultura chinesas: “[D]uring the six years in which he was engaged on his book, he read greatly in French and Portuguese in connection with Chinese literature and made a careful study of the works of the Jesuit missionary fathers” (1922: 4). Também Magalhães menciona o “estudo profundo do assunto, do espírito do lirismo chinês” (PC 2004: 329-330). Teria sido com base neste intenso trabalho de pesquisa que o poeta-tradutor teria articulado a sua sensibilidade poética e concretizado o seu exercício interpretativo<sup>299</sup>.

<sup>296</sup> Pascale Casanova, no seu estudo inaugural, propõe diversos indicadores culturais para determinar o prestígio literário e o volume do capital literário nacional: “[L]e nombre de livres publiés chaque année, les ventes de livres, le temps de lecture par habitant, les aides aux écrivains, mais aussi le nombre d’éditeurs, de librairies, [...] l’espace réservé aux livres dans la presse, [...] le nombre de traductions” (2008: 36). Estes indicadores macrocontextuais podem, a nosso ver, ser adaptados ao contexto particular de uma obra literária para apurar o seu valor ou prestígio.

<sup>297</sup> Assinalamos a colaboração de António Feijó com o tradutor sueco Göran Björkman, feito membro da Academia das Ciências de Lisboa (1896) e da Academia Brasileira de Letras (1910), que traduziu para sueco não apenas alguma da poesia do próprio Feijó, mas também obras de Manuel Duarte d’Almeida (1844-1914) – como *Henrik Navigator* (1892) –, de Antero de Quental – como *Ett skaleporträtt* (1894) –, do Conde d’Arnoso – como *Talismanen* (1898) – e de outros poetas portugueses.

<sup>298</sup> *Dikter* inclui a secção “Kinesiska dikter” [poemas chineses] (1895: 24-30), que é composta pelos seguintes poemas: “Skeppet I fjerran” [“O Cormoran”], “Fiskaren” [“O Pescador”], “Kejsaren” [“O Imperador”], “Den röda blomman” [“A Flor vermelha”] e “I höstetid” [“Coração triste, falando ao sol”].

<sup>299</sup> Este esforço é referenciado numa das peças críticas atrás analisadas: “António Feijó, estudando a poesia chinesa através das versões e commentarios dos sinólogos francezes, teve, pois, que proceder a um verdadeiro trabalho de exegese artistica, paciente, laboriosa e cheia de perigos para qualquer outro que não tivesse a guial-o a lucida e perfeita intuição do talentoso poeta” (CC 1903: 127).

Também Eça de Queirós, em *Chineses e japoneses* (1997 [1894]), confessa que o seu conhecimento dos povos do Extremo Oriente deriva de uma erudição informada pela leitura de periódicos e outras fontes textuais, assim como por testemunhos de terceiros e obras de arte em geral. A este conhecimento indirecto acresce o contacto que estabeleceu com imigrantes chineses em Havana, onde foi cônsul de 1872 a 1874, e que o levou a denunciar o pauperismo em que esses trabalhadores viviam, muitos dos quais teriam sido

Como relembram Lefevere e Bassnett acerca da construção da imagem literária: “[W]e study rewritings of all kinds: translations, histories, critical articles, commentaries, anthologies, anything that contributes to constructing the ‘image’ of a writer and/or a work of literature” (1990: 10). É com base nestes pressupostos que, na próxima secção, cruzaremos a nossa leitura de *Cancioneiro* com as simbologias de que a cultura chinesa se reveste. Segundo Jaime do Inso, “o simbolismo ocupa um lugar proeminente na mentalidade chinêsa” (1933: 242) e, segundo Yao, “[a] poesia chinesa evoca ideias e emoções não pela expressão conceptual dos pensamentos e sentimentos, mas sim pelas imagens” (2001: 40). Se o poeta-tradutor investiu no conhecimento da cultura e da literatura chinesas, então as imagens que preenchem *Cancioneiro* não poderão resultar de um exercício interpretativo descuidado nem os seus simbolismos terão sido preservados de modo inconsciente ou aleatório. Por esta razão continuaremos a entrecruzar, sempre que pertinente, a nossa reflexão com breves considerações sobre diferenças relevantes entre a poética ocidental e a poética oriental no sentido de mostrar que, apesar dos desvios inscritos no texto francês e assimilados pelo poeta-tradutor e de outras interferências pelo contexto de chegada, *Cancioneiro* acolhe também, embora de forma já bastante esboroada, marcas distintivas da poética chinesa.

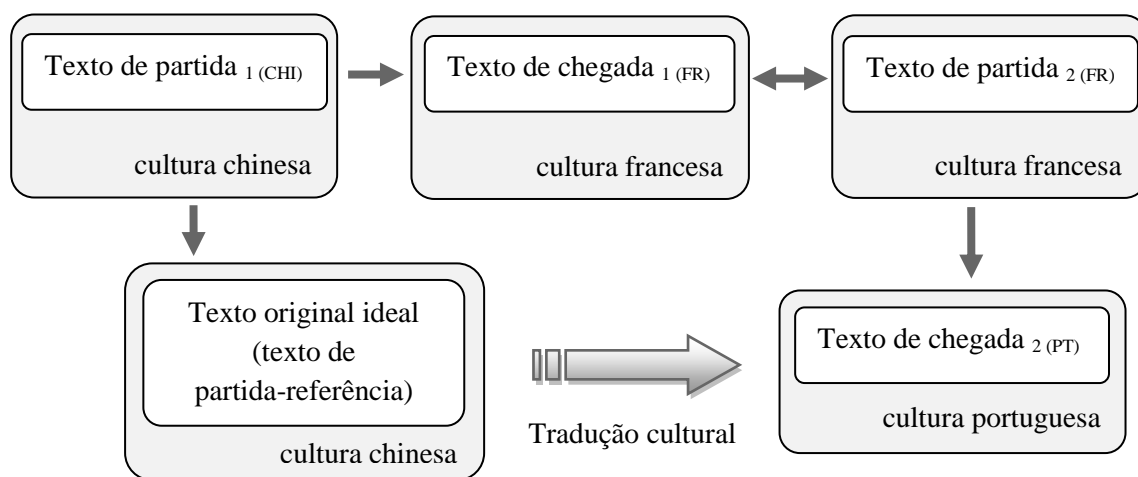
De acordo com Ovidio Carbonell, pelo menos até ao final do século XIX, “o estranho, o distante e o exótico parecem prevalecer sobre o familiar” (2008: 64). E é nesse movimento de priorização do exótico, mas um exótico filtrado e moldado pela tradição portuguesa, que julgamos residir o princípio tradutório de António Feijó, em nome de cujo exotismo se aceitariam os desvios necessários. As decisões do poeta-tradutor, que analisámos a nível preliminar e macrotextual, sugerem que este estaria ciente de que quanto maior o grau de mediação ou o número de textos mediadores, maior o número de

---

traficados a partir do porto de Macau. Colaborou, nesse sentido, na edição de 29 de Março de 1873 do *Boletim da Provincia de Macau e Timor* (Aresta 2011).

desvios entre o texto de partida primeiro (o dito original) e o texto de chegada mais recente. Por isso, defendemos que, para alcançar o que julgaria ser a especificidade da poesia chinesa, o poeta-tradutor teria concebido uma referência poética meramente heurística, que designamos, tomando de empréstimo as palavras de Emily Apter (2006: 213) acerca da pseudotradução, como “originalidade simulada” e que abaixo esquematizamos e desenvolvemos:

Figura 1. Originalidade simulada



O esquema da Figura 1 permite evidenciar que, em nossa opinião, para esta tradução mediada de uma língua exótica, o poeta-tradutor teria simulado um original *in absentia*, ou seja, a ideia do que seria um poema chinês conforme dissimulado no texto intermediário, ele próprio já contaminado por uma concepção aturada do que seria essa estética chinesa, e no imaginário poético e imagético da cultura de chegada. Como recorda João Barrento, “nas situações de tradução em segunda e terceira mão, o pobre original perde todo o seu poder de instância primeira e geradora (isto, naturalmente, sem levar já em conta que qualquer acto de tradução implica desde logo a morte, e não apenas simbólica, do original, que desaparece, de facto, do nosso horizonte de leitura)” (2002: 135). A perda do original como horizonte de leitura levaria à idealização do elemento exótico. Quanto

mais idealizado, distante e mediado (espacial e temporalmente) o original, menores os constrangimentos sentidos pelo tradutor em manipular o texto intermédio, que seria tão-só um meio para alcançar um imaginário lírico exótico, mesmo quando esse texto provenha de uma cultura inscrita numa relação de poder mais forte, o que determinaria, em princípio, uma tradução em maior proximidade a essa cultura mediadora e de maior prestígio. É neste movimento de mediação e conciliação entre horizontes culturais, literários e estéticos diversos que reside a dinâmica da tradução cultural em que *Cancioneiro* assenta. Retomando as metáforas de Apter (2006: 213) do campo da biologia reprodutiva, uma tradução mediada funcionaria como uma espécie de simulacro textual ao replicar, de forma artificial, porque idealizada, a imagem de um original. Deste ponto de vista, não seria apenas a tradução que pertence à cultura de chegada (Toury 1995: 24), mas também o próprio original idealizado e, por conseguinte, a ideia de feminino exótico nele encenada.

#### 4.6. “O Oriente seduz-me...”<sup>300</sup>: novo modelo de beleza feminina

Embora a celebração da mulher e das suas virtudes não seja novidade enquanto motivo poético na tradição lírica portuguesa nem na obra poética de Feijó, em que é traço dominante (por exemplo, Martins 2004: 15; Pinheiro 1994), há um consenso geral sobre *Cancioneiro* como poesia de louvor da mulher chinesa<sup>301</sup>, na verdade como expressão amoro-

<sup>300</sup> “Vagou ou vai vagar o consulado de Xangai. O Oriente seduz-me... Mãos à obra, meu rico!” (carta [122] 31 Dezembro 1886 – Feijó 2004a: 159). Nesta secção de análise, sempre que citarmos a partir da edição de 1890 de *Cancioneiro*, indicaremos apenas entre parênteses o número da página citada.

<sup>301</sup> Em 2009, *Cancioneiro* serviu de inspiração a uma exposição conjunta por dois artistas plásticos portugueses, Luzia Lage e Rogério Silva, que teve lugar de 24 de Outubro a 21 de Novembro na Palpura Galeria de Arte (Lisboa). Nessa exposição ([http://novo.palpura.pt/docs/exposicoes\\_detalhe.php?inicioExpo=2009-10-24](http://novo.palpura.pt/docs/exposicoes_detalhe.php?inicioExpo=2009-10-24)), cada artista – Luzia Lage em acrílico sobre madeira e Rogério Silva em grafite sobre papel – expôs a sua versão em desenho dos poemas *A Folha de salgueiro*, *O Cormoran*, *Indo para Tchi-li* e *Pavilhão de porcelana*, tendo Rogério Silva desenhado ainda *O Imperador*. À excepção deste último e da versão *Indo para Tchi-li* por esse mesmo artista, todos os restantes desenhos crescem em torno de uma figura central feminina. O uso predominante de tonalidades de cinzento, que por vezes se conjugam com tons de azul nos

sa do povo chinês. Miranda de Andrade descreve mesmo *Cancioneiro* como o livro do Amor e da Mulher:

Livro do Amor [que] é, necessariamente, livro da Mulher, que se representa naturalmente e de harmonia com o conhecido retrato: rosto atraente, lábios purpurinos, que se alargam num sorriso encantador, sobrancelhas pretas, tenros e pequeninos pés, ora lânguida, ora tímida, cheia de pudor, e sempre radiosa e bela. (1965: 96)

Também Maria de Fátima Costa Melo, num estudo predominantemente descritivo sobre *Cancioneiro*, conclui classificando a obra como um hino ou exortação ao amor da mulher (1995: 139)<sup>302</sup>. O comentador anónimo do periódico *O Dia* estabelece um paralelismo entre a mulher glosada e as características daquela poesia cancioneril, que considera “effeminada, mas, como as mulheres formosas e sensíveis, ornada de refinamentos de gosto, e de adoráveis subtilezas de sentimento” (CC 1903: 135). A obra do poeta-tradutor surge, neste sentido, em sintonia com a do jornalista António Lopes. Discordando da opinião geral europeia de que haveria “uma péssima impressão à-cêrca da mulher chinesa, sobretudo no que diz respeito à sua beleza, considerando-a todos a mais feia mulher do mundo”, Lopes enaltece a chinesa como “a mais deliciosa mulher do Mundo” (1937: 201, 211). Em *Cancioneiro* não é “a mais deliciosa”, mas traça-se um retrato apologético da beleza feminina chinesa que, por metonímia e enquanto sinédoque da China, ajuda a configurar uma alteridade apelativa. Tendo em conta que a centralidade feminina tem sido pouco estudada em relação a *Cancioneiro*, é nosso objectivo nesta secção proceder à sua análise (micro)textual com vista a demonstrar como a mulher chinesa se torna, nesta obra,

---

desenhos de Luzia Lage, aplicadas sobre um fundo de contornos indefinidos, cria um Oriente onírico e indefinido, mas do qual sobressai a sua natureza eminentemente feminina.

<sup>302</sup> “En effet, ce poète portugais, tout au long de son œuvre poétique, dirige son attention spécialement vers la figure féminine. Dans l’ensemble du recueil des poèmes qui composent son *Cancioneiro*, la femme est toujours intronisée. // L’appétit et la courtoisie pour chanter la femme et ses attributs s’identifient bien avec l’esprit délicat du poète” (Melo 1995: 139).

a principal figura de acesso ao Extremo Oriente chinês e, por isso, uma poderosa imagem de representação desse espaço.

Desde os tempos da juventude coimbrã que a procura de um ideal de beleza feminina está patente na poesia que António Feijó já então escrevia, perfilando-se na sua obra um mosaico de retratos femininos, desde Salomé à mulher-anjo, desde a castiça à donzela chinesa. Dessa multiplicidade de retratos, Paula Morão reconhece como uma obsessão constante o “paradigma da mulher fatal, branca e bela como as senhoras do Norte europeu” (2001: 32-33), paradigma este que está ausente de *Cancioneiro*.

Percorramos então, brevemente, a obra do poeta. *Satyra* corresponde a um longo tratado poético de tom jocoso enunciado por um sujeito feminino, que justapõe a história da poesia oitocentista francesa e a da poesia portuguesa a partir do retrato que elas desenhavam da mulher. *Lyricals* antecede a centralidade temática da mulher que *Cancioneiro*, *Ilha* e *Bailatas* prolongam e concretizam. Agrega um conjunto de poemas que privilegiam os temas do amor, da mulher e da morte (Santos 1986: 36), dos quais se destaca o já citado “Pálida e loira”, que aborda a necrofilia em ligação a um erotismo sugestivo de uma relação sadomasoquista mas sem concretização física (Margarido 1988: 109-110). A ligação do amor ao tema da morte, com a certeza da sua inevitabilidade, ilustra a tensão entre *Eros* e *Thanatos* que percorre muitas das poesias deste poeta. Essa tensão latente valer-lhe-ia o mesmo epíteto que Leopardi (1798-1837), o de poeta do amor e da morte (Serra 1955; Pinheiro 1994). *Ilha*, que Luís de Magalhães descreve como “velhas canções de amor” (PC 2004: 330), apresenta o que o poeta-tradutor designa como “uma galeria de retratos, estrofes a todas as mulheres que amei” (carta [263] 15 Julho 1896 – Feijó 2004a: 366; ênfase do original)<sup>303</sup>. Nesta obra, que conjuga amor, exílio e dor amo-

<sup>303</sup> O poeta resume o conceito subjacente a *Ilha* do seguinte modo: “[C]ansado de procurar o Amor, o verdadeiro, o ideal, por todas as terras por onde tenho andado, embarquei-me uma noite num iate de mistério, e fui-me à descoberta de qualquer arquipélago ignorado onde ele talvez existisse. Na viagem encontro

rosa (Serra 1955: 113) e donde resulta um misto de erotismo e mistério (Dantas 1922: 206), distinguem-se dois grupos de tipos femininos, um decadente e outro neo-romântico: de um lado, a mulher decadente e perversa, “de uma inenarrável baixeza de alma, mas, ao mesmo tempo, forte, superior, misto de divino (talvez satânico) e de humano [...], a quem é impossível resistir e por quem se é capaz da maior vileza” (Rocha 2004: 319); do outro, “a mulher pura, também superior, a mulher ideal, semelhando uma Santa, quem sabe se a própria Virgem Maria reencarnada, numa [...] mistura de sagrado e de profano” (Rocha 2004: 319). Se do primeiro grupo fazem parte poemas como “Lady D. Juan” e “Domina”<sup>304</sup>, no segundo incluem-se “Puríssima”, “Àquela que veio tarde” e “Avé, cheia de Graça”. Em *Bailatas* não se verifica o desconhecido erótico de *Ilha*; antes concentra trinta e duas caricaturas femininas, que os títulos adjectivais ajudam a descrever, sintetizando “uma concepção de *Mulher* mais decadente que simbolista” (Santos 1986: 75; ênfase do original). Não é despiciendo assinalar a forte presença de galicismos no poema “Mundana”, que sugere a associação deste tipo mundano e mais decadente à Paris baudelairiana (PC 2004: 288-290)<sup>305</sup>.

Em *Cancioneiro* não há decadência nem caricaturas jocosas nem propriamente perversidade; explora-se o perfil feminino do tipo chinês, que concretiza um modelo de beleza

---

grupos de ondinas e sereias a cantar e a tentar-me. São as minhas antigas namoradas. Conheci-as e passei indiferente. Mas o meu coração[,] lembrando-se de alguns belos instantes que elas lhe concederam outrora, põe-se a repetir às estrelas as canções de amor que elas lhe inspiraram. O meu iate continuava [...] até que enfim, depois de horrenda luta, descubro uma terra distante, bela como o mundo pagão. Mas [...] a ilha é flutuante afasta-se e recua à medida que o meu navio avança, e assim andei anos, dias, minutos [...] sem poder atingi-la; até que, desperto voltei ao meu eterno exílio, e vendo esconder-se no poente o sol da mocidade, ajoelho-me pedindo a Deus novas ilusões que possam aquecer o coração quando o Inverno chegar.//— É como vês uma alegoria da Mocidade” (carta [264] 6 Setembro 1896 – Feijó 2004a: 367-368). Importa assinalar, com base neste testemunho, o recurso à mulher para colmatar a solidão causada pelo exílio, mas um recurso frustrado perante a impossibilidade de encontrar esse ideal feminino, por aqui se antevendo a própria impossibilidade da felicidade plena. A ilha que o poeta procura não mais seria do que a utopia da felicidade.

<sup>304</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente”, onde aludimos a várias reescritas do feminino perverso na literatura portuguesa finissecular e nelas incluímos estes poemas.

<sup>305</sup> A dissertação de Marina Pinheiro (1994) analisa em maior profundidade a centralidade feminina nestas obras de António Feijó.



exótica que é novo dentro do repertório poético de António Feijó, que ele não cultivava em nenhuma outra poesia e que até então tivera pouca expressão na literatura portuguesa.

Não é apenas o título do livro que aponta para um conteúdo asiaticizante; em *Cancioneiro* são diversas as referências cronotópicas e culturais a uma China imperial do período medieval<sup>306</sup>. Para além da inclusão de lexemas específicos como “mandarim”, que durante o Império designava o funcionário público letrado, há outras referências culturais, topónimos e antropónimos que, de modo mais evidente, denotam o espaço representacional dos poemas e que, enquanto marcadores de exotismo, dão visibilidade à origem estrangeira do texto. No Quadro 6 sistematizamos esses marcadores.

Quadro 6. Referências cronotópicas e culturais a uma China imperial

<b>Título do poema (<i>Cancioneiro</i> 1890)</b>	<b>Referência cronotópica ou cultural</b>	<b>N.º de página</b>
A Folha de salgueiro	junto ao Rio Amarello construída...	3
Diante do espelho	transparente da janella/feito de finas hastes de bambú	8
O Mau caminho	em borzeguins de ferro/os niveos pés fizeram-lhe moldar!	12
As Perolas de Jade	a primeira mulher do mandarim/Lo-Wang-Li	13
O Pescador	a ameixeira em perfumes se desata	25
Indo para Tchi-li	que para Tchi-li se dirigia	27
	e os viandantes,/com a trança enrolada na cabeça	28
O Leque	Graciosa, o leque de charão agita	33
O Imperador	o Filho do Ceu	35
	pavilhão de porcelana	36
	o Filho do Ceu	
A Escadaria de jade	a grande escadaria artística de jade,/[...] a côr de jade á alvura do setim	37

<sup>306</sup> Em termos de periodização da história da China, seguimos Jaime do Inso (1999), que situa a época feudal entre o Antigo Império e a dinastia Tcheu (de 1150 a 249 a.C.) e a Idade Média entre as dinastias Han e Tang, nela incluindo o período das Cinco Dinastias (de 249 a.C. a 960 d.C.). É com a dinastia Song (960 a 1279) que se inicia a época moderna.

Á Sombra das arvores	e as nossas tranças polvilhar de gelo	40
Luar nas aguas	as languidas Esposas/do Imperador	49
Sobre o rio Thchú	rio Thchú	53
A Rir da Natureza	os esguios bambús tornam aspectos/d’estranhas, per- feitissimas cabanas	55
	de terríveis pagodes singulares	56
Passeio no campo	Das bandas do Levante	65
O Pavilhão de porcelana <sup>307</sup>	porcelana verde e nacarada	69
	sêda clara e de setim vestidos ponte de jade	70
Canto das aves, á tarde	vestes de setim	78
Esposa honesta	o vermelho setim	99
Bebendo em casa de Thu-Fu	Sabios immortaes	95
	o festim dos Genios immortaes glorificando os Poetas,/ou celebrando o Imperador Ta-Ming.	96
As Mulheres do Mandarim	o Mandarim deseja/uma mulher diversa em cada dia	98
O Pavilhão do Rei	moço Rei de Teng cofres d’ebano	105

Nos exemplos acima apresentados, para além da referência explícita ao nome de imperadores e reis e a espaços geográficos concretos, assim como a lugares-comuns (como o Rio Amarelo ou os pagodes) e a práticas culturais chinesas (como os pés enfaixados – commumente designados por “lírios”, ou “lótus”, “de oiro” –, a poligamia e o concubinato), também se incluem referências aos produtos comercializados no mar da China, como o charão, o jade, a seda, a porcelana (ver também Laborinho 1992b: 56). Outras alusões

<sup>307</sup> Na edição de 1903 deste poema, “os amplos *vestidos* fluctuantes” (CC 1890: 70; ênfase nossa) são substituídos por um hipónimo, neste caso uma referência específica à cultura chinesa, “as amplas *cabaías* fluctuantes” (CC 1903: 66; ênfase nossa).

podem ser assinaladas em relação à flora asiática, como é o caso específico da ameixeira e do bambu<sup>308</sup>.

As canções de *Cancioneiro* são na generalidade de origem erudita pelos temas e pelos sentimentos cantados, como o amor e a confissão amorosa, o sofrimento causado pela ausência do ser amado, pelo amor não-correspondido ou pela pátria distante, a inspiração poética, o dever e a partida para a guerra. Essa erudição estende-se às figuras, aos cenários e aos adereços. Há uma preferência por figuras nobres, quer em termos de classe quer a nível moral – desde imperadores, reis, guerreiros, poetas e donzelas –, sendo o pescador (“O Pescador”) e o lavrador (“Tristeza do Lavrador”) as figuras de condição social mais baixa que se podem encontrar. Também os cenários, como o Quadro 6 exemplifica, são sobretudo de fausto e opulência: sobressaem os palácios imperiais e os pavilhões sumptuosos, decorados com ouro e pedras preciosas, aludindo à vivência luxuosa e materialista do ambiente de corte, bem como uma natureza colorida e exuberante.

Do ponto de vista das acções que se descrevem, várias são as canções que ajudam a compor um ambiente de cavalaria remanescente de uma Idade Média, sobretudo as que tematizam a separação ditada pela partida para a guerra do ente amado e a procura da glória e da heroicidade no campo de batalha, que associamos aos próprios ideais da cavalaria medieval: “Quando o cavallo a trote desfilava” (13), “o estrepito distante/d’um cavallo de guerra a galopar” (44), “exercito aguerrido,/no estrepito dos hymnos marciaes,/correndo atraz da gloria, meu marido/partiu para os distantes arraiaes” (79). O poema “O Cão do vencedor” (81-82) trata exclusivamente da comemoração da vitória e da recompensa para os vitoriosos; neste caso, o companheiro de guerra do herói, um cão “rijo molosso” (81) e “nobre animal” (82), deseja banquetear-se no sangue que jorra das

<sup>308</sup> Wenceslau de Moraes relembra que o bambu é constante “nos motivos de ornamento, dos charões, das porcelanas, das sedas em matiz, de todos esses mil produtos de indústria paciente, que são o enlevo da Europa” (TEO 1971: 153).

feridas do herói. Considerando-o merecedor de tal prémio, o herói estende-lhe “o peito heroicamente,/como rubidas taças fumegantes!” (82).

Já a visível ausência de notas explicativas, ao mesmo tempo que mantém o efeito de estranhamento resultante dos marcadores de exotismo atrás enunciados, neutraliza a especificidade cultural de referências como, entre outras, “o batel das flôres”, os “Sabios immortaes” ou “Genios immortaes” e os “ninhos d’andorinha” (73-74, 95-96 e 97-98). Por exemplo, “Imortais” remete o leitor informado para um grupo de artistas da dinastia Tang denominado “Oito Imortais da Taça de Vinho”<sup>309</sup>, enquanto a sopa de ninhos de andorinha não apenas é um prato típico da cozinha tradicional chinesa como também está associada a ritos de fertilidade/fecundidade, a que voltaremos mais adiante. O famoso barco das flores encontramos-lo nalgumas narrativas de Wenceslau de Moraes, como é o caso de *Fernão Mendes Pinto no Japão* (1920), onde o autor descreve, a partir da baía de Cantão, o exotismo desses barcos nos seguintes termos:

[I]nvoca-me ao pensamento, mais do que qualquer outra e em pasmosas fulgurações, os aspectos estupendos, que vi pelos meus olhos, por várias vezes, no rio Chu-Kiang, em frente de Cantão, há cerca de trinta anos. Ah! o turbilhão dos barcos, [...] cativando pelo exotismo a emotividade do forasteiro, que, também num barco, tripulado de ordinário por uma mulher, percorre as encruzilhadas daquele labirinto, que é a cidade movediça!... A excursão terminava geralmente, já pela noite, com um relance de olhos fugidios, lançado a medo, aos *barcos-flores* – flores humanas –, cortesãs profissionais [...], havendo por mister divertir em horas vagas ricos figurões, vestidos de cabaia de seda amarela ou cor-de-rosa, banquetecendo-se; os barcos eram sumptuosos restaurantes, cheios de luzes, de adornos, de riquezas, encostados uns aos outros, comunicando entre si por pontes, constituindo um estranho bairro de prazeres [...]... (FMPJ 2004: 31; ênfase nossa)

<sup>309</sup> Estes artistas eram “excêntricas personagens [...] unidas por uma vasta erudição e uma inextinguível paixão pelo álcool” (Abreu 1996: 18). Os Oito Imortais da dinastia Tang seriam os poetas Li Bai, He Zhizhang, Ruyang Wang, Li Jin, Li Shizhi, Cui Zongzhi, Su Jin, Zhang Xu e Jiao Sui (Feng 2005: 137). De *Livre* consta o poema de Du Fu “A Huit grands poètes qui buvaient ensemble” (1867: 119-124), a partir da edição de 1902 reformulado como “Les Huit Buveurs immortels” (1902: 195-200), cuja tradução para português (“A Oito grandes poetas bebendo juntos”) foi encontrada entre os manuscritos de António Feijó (cf. Anexo 8).

Manuela Leão Ramos (2001: 123-124) cita ainda *Apontamentos d'uma viagem de Lisboa á China e da China a Lisboa* (1852-1853), de Carlos José Caldeira (1811-1882), e *Cousas da China, costumes e crenças* (1898), de Joaquim Calado Crespo (1861-1921), pelas descrições que oferecem dessas embarcações de diversão nocturna. Os poemas “Navio distante” (17-19) e “O Batel das Flôres” (73-74) de *Cancioneiro* desenvolvem explicitamente este tópico.

“Navio distante” – que, juntamente com “Indo para Tchi-li”, corresponde ao poema mais longo da primeira edição de *Cancioneiro* – tematiza a “esguia Nau das Flôres”, que mais tarde encontra eco no poema “Ao longe os barcos de flores” em *Clepsydra* de Camilo Pessanha (1995 [1920]: 109). Neste quadro poético, que se desenrola ao nascer do dia, ou seja, já depois de a diversão findar, a distância cada vez mais intransponível que separa o sujeito poético dessa nau é causadora de dor. Descreve-se o navio, “gracioso” (17) e “esbelto” (18) como seriam as mulheres que o habitam, através de imagens e de uma escolha vocabular evocadoras de um feminino idílico, compreendido enquanto símbolo da fertilidade e fonte de felicidade: é o lugar “onde tudo floresce”, “onde o vento é perfumado e fresco/e a Primavera em flôr eternamente existe” (18). Segundo o sinólogo francês Paul Demiéville, o vocábulo “Primavera” seria sinónimo de vitalidade e de excitação, entendidas sobretudo no sentido erótico (1962: 26), que a especificação “em flôr” aqui acentua. Numa tentativa de alcançar essa alegoria da felicidade (tema retomado em *Ilha*), o poeta pede “á primeira andorinha a esvoaçar no espaço” que leve consigo a canção que entoa (18). Para além de a andorinha marcar, neste caso, a chegada da Primavera (Chevalier e Gheerbrant 1994: 65), ela é ao longo de *Cancioneiro* associada exclusivamente à figura feminina, reforçando, para nós, a “Nau das Flôres” como lugar do feminino que poderia ajudar a olvidar as mágoas do sujeito poético masculino. Para

Rocha, este poema é antes de índole filosófica (1994: 499), justapondo-o ao soneto “O Palácio da Ventura” de Antero de Quental:

Antero de Quental busca [...] o *palácio encantado da Ventura* [...], Feijó visiona o navio da Felicidade – um navio distante e igualmente inalcançável. Mas, se o cavaleiro andante em que se transmuda Antero corre e luta e chega a pensar que realmente encontra o Palácio encantado e, portanto, a Ventura, a personagem em que se desdobra Feijó nunca chega a convencer-se, real e efectivamente, sequer da possibilidade de alcançar o navio, logo, a Felicidade. (Rocha 1994: 500; ênfase do original)

Para nós, ressalta sobretudo a idealização da felicidade objectificada na figura da mulher e a dor causada pela constatação da impossibilidade de a alcançar. Quadro contrário é o que oferece “O Batel das Flôres”, ao focar o lamento de uma jovem mulher “que tombou no lodo” (74) do esquecimento. O batel das flores, que a jovem habita só, transfigura-se no batel das dores (a rima em “flôres” e “dôres” no segundo e no quarto versos da última quadra acentua essa ligação), porque nele já não se encontram os prazeres de outrora, mas tão-só tristeza: “Mas o riso suave d’outros dias/já não póde em meus lábios florescer.../instrumento de impuras alegrias,/joguete lamentável de prazer” (74). Estes dois últimos versos, introduzidos pela adversativa “mas”, demonstram a condição mais libertina e permissiva desta mulher antes de se ver abandonada.

No âmbito do lirismo parnasiano, a figura da mulher permitiria ao poeta explorar as potencialidades do mundo físico, donde o carácter “sensualista e epicurista da poesia parnasiana: ao contrário do idealismo eterizante dos românticos, cantavam a beleza das formas femininas e o prazer físico que a sua posse e contemplação oferecem” (Moisés 1982: 387). Em *Cancioneiro* não há um sentimento de posse física da mulher, há antes contemplação e a sugestão do prazer que a contemplação provoca ou que a sua posse poderia proporcionar. Glosam-se, neste sentido, a beleza dos atributos físicos da mulher chinesa, a sua sensualidade e também as suas qualidades morais, na generalidade superiores.

Sobretudo os poemas iniciais de *Cancioneiro* ajudam a configurar fisicamente a mulher chinesa, cujo poder de sedução reside, em síntese, nos contrastes naturais proporcionados pela sua compleição física – a oposição claro/escuro que os olhos, as sobrancelhas e os cabelos negros criam em contraste com a tez clara (“o rosto/[...] tão branco e delicado” [14]) e os lábios róseos. Se a cor branca remete para um estado de pureza e inocência virginais, o negro não é aqui símbolo do mal mas do incógnito, daí se impondo um “rosto feiticeiro” (9), que simbolizaria o mistério do Oriente<sup>310</sup>.

Abundam, em geral, as comparações entre as negras sobrancelhas da mulher chinesa e as asas das andorinhas, que simbolizam a fertilidade feminina (Chevalier e Gheerbrant 1994: 65), ou as antenas das borboletas. Em “A Flôr do pecegueiro” (9-10), “as sobrancelhas pretas,/eguaes ás duas azas da andorinha” (9) transformam-se mesmo nas “azas negras dos seus olhos” (10); em “O Batel das Flôres”, as “sobrancelhas pretas/parecem, na elegancia do seu arco,/as antennas subtis das borboletas” (73). Este espectro comparativo e metafórico animal marca presença em outras obras já analisadas sobre o Oriente feminino, como é exemplo *Salomé* de Oscar Wilde<sup>311</sup>, onde a princesa tem umas “pequenas mãos brancas” que se agitam “como pombas” e “[p]arecem borboletas brancas. São exactamente borboletas brancas” (2011: 41). Através desta imagem da borboleta confere-se beleza e fragilidade à mulher oriental.

<sup>310</sup> Apesar de mais recente, o livro de contos *Chinesinha* (1995 [1974]), da macaense Maria Pacheco Borges (1919-1992), mantém este mistério através de imagens que não são muito diferentes. A primeira narrativa do livro apresenta a mulher chinesa como uma “figurinha delicada, tez branca e negros cabelos de azeviche”, “[o] rosto de um oval perfeito, a tez branca e cetinosa, olhos orientais com compridas e espessas pestanas, davam-lhe uma beleza estonteante” (1995: 13, 14). O conto “A Órfã” evoca as “duas fileiras oblíquas de pestanas, que contrastavam com a palidez marmórea da sua pele cetinosa” (1995: 19), e em “O Casamento de Pak-Lin” descreve-se a beleza tradicional chinesa dentro do mesmo campo imagético – “rosto de um oval perfeito, abaixo de bem delineadas sobrancelhas”, “uns olhos pretos que pálpebras inchadas escondiam em parte, dando-lhes uma forma alongada e oblíqua. A boca pequena e delicada, [...] duas fileiras de pequenos e sólidos dentes. O nariz minúsculo e a pele branca e mimosa como a pétala de uma flor” (1995: 45-46).

<sup>311</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

Quanto aos lábios, estes sobressaem pela sua cor viva e rosada, tonalidades próprias da paixão; são lábios da cor “das purpurinas flôres” (9) que, “como a flor abrindo,/ conserva a mesma rosea carnação” (10). Desses lábios escapa, por vezes, uma suave melodia comparada sobretudo ao gorjeio das aves (por exemplo, “Olhando a lua” [45-46]). O conto “Ts’ai Yen”, pelo Conde de Arnoso (ver Anexo 9), conta a lenda de uma chinesa cujo canto era de tal modo encantatório que toda a vida em seu redor suspendia só para ouvi-la. No texto predominam vocábulos do campo semântico da música que acentuam as qualidades vocais da jovem chinesa e a assemelham, tal como sucede em *Cancioneiro*, a uma ave – “cantando como uma sereia”, “as notas crystallinas d’aquella garganta d’ouro”, “os trinados *maviosos* da linda Ts’ai Yen”, “musica embaladora do seu canto chilreante”, “melodiosa voz”, “em *gorgeios d’ave* como uma prece para o céu”, “os *labios de cereja*”, “canto vibrante e luminoso”, “um *suave* e tenue canto dolorido” (ênfase nossa).

Também os dentes da mulher são motivo de elogio em *Cancioneiro*, sendo equiparados a pedras preciosas e assim se valorizando o sorriso feminino como verdadeiro: “[S]orrindo um só instante/as pequeninas perolas da bóca...” (16). Estas imagens, que integram também a imagética clássica portuguesa, têm eco na “Lyrica chineza” (1894) de Augusto Gil<sup>312</sup>; recordemos: “A sua bocca a sorrir,/Quando mostra os alvos dentes,/ Lembra perolas d’Ophir/Entre dois rubis fundentes” (1894: 70, estrofe IV). Na transfiguração das lágrimas femininas usa-se, de igual modo, a pérola como termo de comparação que conota a sinceridade do sentimento sofrido: “[E] as lagrimas ardentes que chorava,/ iam, a pouco e pouco, recamando/de perolas o estofo” (44); “estas minhas lagrimas tremescentes/[...] São essas duas perolas fulgentes” (100). Se recuarmos ao poema autógrafo “As Pérolas” de *Lyricas*, as “lágrimas do Amor” são “pérolas da Paixão” (PC 2004: 80).

<sup>312</sup> Cf. secção 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”.



Esta mesma coincidência pode transpor-se para o lirismo de *Cancioneiro*, reforçando-se, deste modo, a imagem da mulher como agente da paixão.

As descrições enunciadas dão conta da integração harmoniosa da mulher na natureza. Uma vez que no pensamento chinês a natureza predomina como absoluto, correspondendo à beleza suprema (por exemplo, Nakamura 1964: 279), essa integração equivaleria aqui à sublimação da beleza do feminino exótico. Para isso concorre, como se ilustrou, a comparação da mulher chinesa a animais de pequena dimensão (andorinhas, borboletas e aves em geral) – por vezes reforçada pelo uso de diminutivos (por exemplo, “avesinha” [9], “pequenino coração” [12], “pequeninas perolas” [16]) –, que exprime a delicadeza e vulnerabilidade femininas.

Enquanto agente da paixão, da sensibilidade e do amor sincero, a mulher assume em *Cancioneiro* tonalidades de erotismo como expressão natural da sua feminilidade, tonalidades essas que são mais evidentes em poemas de expressão dos desejos íntimos femininos, que preenchem sobretudo as secções “Primavera” e “Estio”<sup>313</sup> e estão particularmente patentes em dois poemas iniciais, “A Sombra da laranjeira” (5-6) e “Diante do espelho” (7-8). Ambos os poemas são enunciados por um sujeito poético exterior ao quadro que contempla e descreve, um quadro no qual a figura feminina sobressai como elemento centralizador localizado num espaço fechado – ora “na alcóva recatada” (5), ora “no aposento discreto e silencioso” (7), que simbolizam o cárcere feminino –, mas sempre junto à janela, seu principal posto de observação e ligação ao exterior, por isso propícia ao devaneio.

Em “A Sombra da laranjeira”, é pela janela que entra o elemento de perturbação da “donzella” – o som de uma flauta de jade:

<sup>313</sup> Cf. secção 3.1.2. do capítulo “A Feminização do Oriente” (sobretudo supra, nota 128) sobre a associação entre clima e comportamento sexual que aqui subjaz. Marina Pinheiro partilha a nossa opinião, ao afirmar que a divisão de *Cancioneiro* “de acordo com os ciclos sazonais se espelha no tratamento do elemento feminino” (1994: 15).

[S]e uma flauta de jade ouve a distancia  
fica toda a tremer, sobressaltada.

É que n'aquella musica suave  
pensa logo escutar, doce e distante,  
a voz serena, como um trilo d'ave,  
d'alguem que deve ser moço e galante

E se atravez da preciosa esteira  
que na janella impede o sol d'entrar,  
vem a sombra da espessa laranjeira  
no seu regaço virginal brincar,

– toda córada como um fructo ardente,  
na delicia do sonho em que se enreda,  
pensa que alguem, voluptuosamente,  
lhe despedaça a tunica de seda... (5-6)

O sentido do poema é claro. O som da música, misturado com a luz que penetra pela janela e com a sombra da laranjeira<sup>314</sup> projectada sobre o regaço feminino – a que acrescentam o contraste claro/escuro, o foco sobre o qual incide a sombra e o verbo “brincar”, que ressoa a “candura e a ingenuidade próprias da infância” (Rocha 1994: 494) –, cria um efeito inebriante, onírico mesmo, que apela ao inconsciente e excita a sensibilidade feminina a sonhar com um jovem amante e a, num gesto de volúpia, rasgar as vestes. Todo o espectro vocabular do poema prepara, através de um crescendo (atente-se na reticência final), o leitor para o desfecho pontuado de sensualidade e erotismo, que faz a donzela virginal<sup>315</sup> corar. Ao mesmo tempo que o seu gesto suscita prazer e excitação, a comparação “córada como um fructo ardente” alude ao episódio bíblico da transgressão da ordem divina através do fruto proibido mas desejado (Gn 3:6-7); provar o fruto signi-

<sup>314</sup> Stephen Reckert mostra, no seu estudo *Para Além das neblinas de Novembro*, a transversalidade do simbolismo da sombra da laranjeira na poesia tradicional ibérica (1999: 105-108).

<sup>315</sup> Contemporâneo de António Feijó, o antologizador Adolphe Thalasso considerava a poesia chinesa a mais delicada de todas as poesias amorosas, sendo particularmente sensível à timidez e à condição virginal da mulher que geralmente habita esses versos: “Elle est pleine [...] de rougeurs de jeunes filles et de pudeurs de vierges” (1906: 155).

fica perder a inocência e, por isso, a comparação que se lê entre erotismo e transgressão aduz uma ousadia que é motivo de vergonha: “A ruborização da jovem, a sua comparação [...] com um fruto ardente e o assinalar da delícia do sonho que vive quando se imagina despojada cobiçosamente, em ambiente de volúpia, da sua túnica de seda, documentam-nos bem a sensualidade, o brando erotismo” (Rocha 1994: 493). A donzela expõe-se a um olhar exterior que convida o próprio leitor a penetrar na sua intimidade através de um gesto de voyeurismo, ou seja, da experimentação do prazer por meio do espectáculo da visão. O jade enquanto símbolo do feminino erótico é aqui associado à flauta, por excelência um instrumento masculino e também símbolo fálico, que pode concentrar virtudes sobrenaturais e celestiais (Chevalier e Gheerbrant 1994: 327)<sup>316</sup>. A flauta é, nos poemas de *Cancioneiro*, predominantemente de jade, de ébano ou de ouro, e são, por regra, sentimentos profundos e nobres, tal como o material de que é feita (desde o amor pela mulher [“A uma Mulher formosa”] à expressão de um qualquer sentimento de saudade ou dor [“Os Sabios dansam”, “Casa no coração”, “Canção no rio”]), que inspiram o homem a tocá-la, assim se sublinhando a própria nobreza do homem.

Em “Diante do espelho” também a quadra inicial ajuda a definir o ambiente de deleite feminino que se desenrola ante o olhar do sujeito contemplador. Aqui a fantasia feminina é estimulada pelo luar da noite que irrompe pelo quarto, mantendo-se o jogo de luzes entre claro e escuro. A ligação que intuitivamente se faz entre escuro e desejo ou escuro e inconsciente feminino, que necessitaria de colmatar o vazio da solidão sentida, é reforçada pela própria conotação erótica da lua que, segundo Maria Pacheco Borges, “era venerada por todas as mulheres, de quem se fizera a celeste protectora” (1995: 17). A lua

<sup>316</sup> Lido à luz destas relações associativas, o poema “A Flauta misteriosa”, que, tal como o texto de partida francês, não apresenta pistas que definam o género do sujeito poético, pode ser interpretado como a expressão de uma voz feminina que ouve “as notas inspiradas/d’uma longinqua e misteriosa flauta” a que responde “com intima ternura e sentimento,/uma canção de virginal meiguice” (23). O poema “O Batel das Flôres” é o único em que a flauta é tocada por uma figura feminina.

assemelha-se, no poema em análise, a uma forma feminina, nela se reflectindo a mulher que a contempla que, tal como no poema anterior, “deixa n’um instante cahir aos pés a tunica bordada” (8); a lua representa, por isso, o desejo e a sensualidade femininos, que as reticências nas estrofes inicial e final do poema acentuam. Se a donzela do primeiro poema se deixa embriagar pelo som da flauta, a do último deixa-se seduzir pela lua. Se no primeiro é a flauta que perturba, no segundo a acção decorre em frente ao espelho, onde o luar se reflecte e é assim intensificado, criando “sobre o nitido chão, pulverisado” o efeito de “mil pedaços de marmore precioso” (8) que, ao despertar uma sensação táctil de frieza, de insensibilidade, contrasta com a perturbação emotiva experimentada pela mulher, ao mesmo tempo que a salienta. Para além do espelho como reflexo da beleza e do inconsciente femininos, importa referir como elemento decorativo do espaço privado feminino “o transparente da janella/feito de finas hastes de bambú” (8). “[S]ímbolo de ligação, de união conjugal” (Chevalier e Gheerbrant 1994: 112), o bambu parece-nos evocar uma presença masculina, a que acresce o facto de a protecção da janela dificilmente ocultar a cena de manifestação do desejo feminino, que convida à intrusão de um olhar exterior.

A insinuação erótica destes dois poemas constrói-se ainda pelo uso sinestésico da linguagem e pela sobreposição de símbolos concretos e de imagens sensoriais. Por exemplo, os elos que se estabelecem entre feminino e pedras preciosas – como o jade ou, noutros poemas, a pérola e a safira – convergem na imagem de uma mulher formosa e naturalmente sensual, mas sem que essa sensualidade a anule como frágil ou tímida, ao mesmo tempo que funcionam como qualificativo de um comportamento moral nobilitante. Para a insinuação erótica contribui também a própria natureza que, ao colmatar a solidão da donzela, a leva a deixar-se dominar pela emoção e pela imaginação afectiva e a entrar numa experiência auto-erótica de descoberta do corpo. Por isso, consideramos os poemas

ilustrativos de um *locus eroticus*, situado a Oriente e protagonizado por uma mulher que se supõe chinesa, em que se orientaliza o feminino exótico como agente de erotismo. Em *História da literatura portuguesa – do simbolismo ao modernismo*, o erotismo é apresentado por José Carlos Seabra Pereira como *leitmotiv* da obra poética de Feijó, que considera oscilar “entre o *leitmotiv* (epocal e transicional [...]) da ‘Pálida e loira’ [...], a evolução, afinal malograda visão ofélica do amor para a superação simbolista (inefabilidade do objecto de desejo e integração nas analogias universais)[,] e a fatal tensão decadentista que se prefigura de novo por essa ofélica visão” (2003: 67). Neste *locus eroticus*, não apenas o véu de Salomé é substituído pela túnica de seda como também a sua dança encantatória dá lugar a uma simplicidade de movimentos que estão investidos de sensualidade. Este *Eros*, que explora um momento de intimidade feminina, insinua não apenas a nudez desse corpo mas também um corpo que se dá como oferenda. Relembra Peter Brooks que, dentro da tradição literária ocidental, foi o corpo como objecto de desejo que animou a lírica trovadoresca (1993: 6), fortalecendo deste modo o diálogo que defendemos entre *Cancioneiro* e essa tradição lírica.

No que respeita aos sujeitos poéticos que enunciam os poemas de *Cancioneiro*, podemos encontrar três tipos: um sujeito masculino, um sujeito feminino (são três as composições que dão voz à mulher – “A Flôr vermelha”, “Da Janella occidental” e “A Esposa honesta”) e um sujeito impessoal, já exemplificado, mais próximo do observador externo que narra intersubjectivamente o que os seus olhos captam. Nos poemas celebrados por este sujeito contemplador, vários são também os que dão voz, por meio do discurso directo, à mulher que figura nesse quadro ou que, em alternativa, verbalizam, por meio de uma focalização onisciente, os seus pensamentos e desejos. Do ponto de vista dos tipos femininos que povoam a generalidade dos poemas, estes são designados através

de categorias gerais como donzela, noiva, esposa, companheira ou imperatriz. E em todas estas categorias a mulher é descrita nos termos apolíneos atrás identificados.

A inclusão do lexema “donzela” ou “jovem” e a sua recorrente descrição como inocente e virginal remetem o leitor português para a lírica trovadoresca. O poema que abre *Cancioneiro*, “A Folha de salgueiro” (3-4), situa o leitor num ambiente confessional, preparando-o para as expressões de amor que dominam os poemas seguintes, para as relações simbólicas e metonímicas que pautam essas expressões e para os espaços e elementos decorativos nelas envolvidos. Neste poema, o sujeito poético masculino manifesta o seu amor por uma “mulher formosa” (3) e “joven” (4), “que sonha na janella distra-hida” e que “uma folha melindrosa/deixou cahir na agua adormecida” (3). Adivinha-se aqui uma donzela sonhadora, que se sabe ser de um estrato social elevado (pela “casa sumptuosa” onde habita) e da qual o sujeito poético está apartado. O título do poema é indicativo desse afastamento, na medida em que a folha do salgueiro, essa mesma que se presume ter caído na água, simboliza simultaneamente o amor e a separação na cultura chinesa clássica (Cheng 1996: 102). É esta separação que a natureza ajuda a resolver através da “brisa do Levante”, que traz consigo a “essencia virginal/da flôr do pecegueiro” (4) que, por seu turno, permite à folha caída ficar mais próxima do batel masculino. A flor do pessegueiro estabelece uma relação metonímica com o ser amado, uma vez que, enquanto emblema do casamento, simboliza a possibilidade de união conjugal (Matos 1996: 278; Chevalier e Gheerbrant 1994: 524). A este quadro acresce o aroma feminino que o vento transporta e que insinua a condição imaculada da donzela chinesa. É a folha na água, símbolo de imortalidade (Chevalier e Gheerbrant 1994: 583), que o sujeito poético colhe e que efectiva a ligação entre os amantes, pois sugere-nos a longevidade dessa união (Ínsua 2000: 38): “[P]or causa d’um nome idolatrado/que essa joven mulher n’ella

escreveu/com a doirada agulha do bordado.../E esse nome... era o meu!” (4). A folha errante funciona, portanto, como confissão do amor correspondido.

O motivo da folha será retomado noutros poemas de *Cancioneiro* como meio ou canal de expressão dos sentimentos mais íntimos (“A Folha na água” [67-68]) ou como suporte à própria produção poética (“A Folha branca” [85-86]). No caso de “A Folha na água”, essa folha serve como elemento rememorativo da dor de um amor passado. O sujeito poético compara a lembrança desse amor à folha que ondula na água e que dele se afasta, acreditando já ter superado “esse terrível sonho” (67). Inadvertidamente, a contemplação da folha, que se encaminha para “ao pé do arbusto em que nasceu”, traz à memória as “pungitivas maguas” desse “amor trahido”, constatando-se, num gesto romântico, a impossibilidade de esquecer a dor amorosa – “penso que nunca o sofrimento amargo/d’esse perdido amor póde acabar” (68). Este “tom de permanência” latente do sofrimento amoroso exprime uma nostalgia que, acrescenta Rocha, é “aliás um dos aspectos que [...] muito aparentam António Feijó com Baudelaire e com o seu ‘spleen’ tão característico da época” (1994: 497).

O tema da donzela está também presente em “Canto das aves, á tarde” (77-78), onde é o barulho das aves que distrai a donzela “menina e moça”, simultaneamente presentificando a saudade sentida por “Aquele/que ha longo tempo se conserva ausente” (78). Relembrando a Penélope de Ulisses, esta donzela decide bordar em “vestes de setim [...] versos commovidos” que “talvez o façam regressar depressa” (78). Neste caso, não é a folha o veículo de expressão do amor, mas sim o cetim, um tecido cuja suavidade e riqueza valorizam o sentimento amoroso. A mulher faz-se ainda contrastar com as aves que, através do canto, reencontram os seres ausentes, ao passo que “lagrimas choradas por donzellas/os ausentes não fazem regressar” (78). É neste poema, a par d’“O Batel das Flôres”, que encontramos as únicas referências à mulher como criadora de poesia. Estas

referências não deixam de ser surpreendentes, uma vez que, na história da China imperial, e à semelhança da Europa medieval, à mulher estava reservada uma posição de subalter-nidade, não participando da vida política nem intelectual exclusiva dos homens e sendo, em regra, inculta (Laborinho 1994: 76)<sup>317</sup>. A simplicidade do lamento da jovem apaixonada, relatado em discurso directo, leva Rocha a aproximar este poema das cantigas de amigo (1994: 494), uma leitura que reforça a ligação que temos vindo a argumentar de *Cancioneiro* à estética medieval e que vemos como parte de um procedimento de domesticação dos poemas.

A composição “A uma Mulher formosa” merece ser assinalada como a única em que se perfila uma mulher mais insensível, dada a sua indiferença às manifestações de amor do sujeito que a corteja. Este dirige-se directamente à mulher (através do pronome “tu”) num tom de queixume, proferindo diversas acusações. A primeira é graficamente rematada pelo uso de um verso mais curto e introduzida por uma adversativa – “mas tu não me escutaste!” (15) –, que acaba por definir o mote do poema. As várias tentativas de aproximação à mulher, primeiro pela música e depois pela palavra poética, resultam frustradas pois, num gesto impiedoso, a mulher lê “sem carinho e sem ternura,/lançando ao rio as paginas famosas/onde eu cantava a tua formosura” (15). A esperança final consiste na oferta de “um presente fabuloso e raro,/uma enorme saphira, comparavel/a um ceu nocturno imensamente claro” (16). Com este presente o sujeito poético eleva a beleza impassível e altiva da mulher que, perante “essa joia deslumbrante” e “d’uma riqueza

<sup>317</sup> A situação feminina na China de Oitocentos não seria, na opinião parcial de Carlos José Caldeira, muito diferente: “A condição das mulheres na China, sendo melhor que na maior parte do Oriente, é contudo muito inferior á que gosam na Europa. De ordinario pouca ou nenhuma educação intellectual recebem, e não sabem ler nem escrever, o que não succede entre os homens; raro é o china, mesmo das mais baixas classes, que não saiba ler e escrever ao menos [...] para os usos mais necessarios da vida. [...] As mulheres vivem reclusas no interior de casa, raras vezes são vistas, não herdram os bens patrimoniaes, que só são divididos entre os varões, nem escolhem os maridos. Os casamentos fazem-se por ajuste entre as familias, ou por meio de corretores; o marido e a mulher só se conhecem no acto do casamento. Todo o china [...] além da primeira mulher ou legitima póde ter concubinas, porém os filhos havidos dellas só tratam e respeitam como mãe a primeira mulher, á qual as outras também são subordinadas, vivendo quase sempre na mesma casa, e de bom accordo entre si” (1852: 394).



louca”, esboça um sorriso, conquanto fugaz (16). O tema desta composição parece-nos ecoar uma cantiga de amor, em que, apesar das insistentes oferendas do trovador, predomina a rejeição do seu amor. Citemos, por exemplo, a definição que Giulia Lanciani dá da cantiga de amor como aquela que, na época medieval, desenvolve

o tema do amor não correspondido, distingu[indo]-se [...] por uma mais acentuada aristocraticidade de tom e de forma. Geralmente estruturada como pedido de amor do poeta à dama ou como lamento pela indiferença e ativa distância dela, a cantiga de amor adopta moldes poéticos e fórmulas lexicalizadas de ascendência provençal (por exemplo, a apóstrofe “mia senhor” [...]), mas dilui a sua intensidade expressiva, despersonalizando-os e estereotipando-os. (1993: 136)

A figura da noiva aparece apenas no poema “O Leque” (33-34)<sup>318</sup>, que Xavier Cordeiro (1880-1919) identifica como um dos poemas mais vulgarizados de *Cancioneiro* (1918: 7-8; ver também Perdigão 1934: 646). Recolhida no quarto, no dia a seguir à consumação do matrimónio – “na pequenina alcova silenciosa/onde abraçara o seu Esposo amado<sup>319</sup>” (33) –, a felicidade da noiva “timida”, “formosa” e “graciosa” (33) é perturbada pela mensagem gravada num leque de charão. Sua única companhia, este objecto simboliza a paixão e “atenua ou apaga o ardor das emoções” (Pinheiro 1994: 16): “Nos dias de calor, em pleno estio,/o meu frescôr suavissimo appetite.../chega o rigor do inverno, chega o frio,/e toda a gente me desdenha e esquece” (34). A noiva teme o efeito corrosivo da passagem do tempo anunciada pela chegada das estações frias, em que o leque perde a sua utilidade. Equipara-se assim ao leque, por meio da metonímia, e receia pelo futuro da sua relação amorosa, pois a nova estação pode originar o esquecimento, senão mesmo o

<sup>318</sup> Na versão francesa, não se encontra o lexema “noiva” mas a expressão “jovem esposa” (“nouvelle épouse” – *LJ* 1867: 31).

<sup>319</sup> Na qualidade de espaço privado da intimidade feminina, a alcova poderia mesmo ser interpretada como metonímia do genital feminino (inspiramo-nos em Brooks 1993: 153).

desaparecimento, do sentimento amoroso<sup>320</sup>: “[V]em n’este primeiro ardor,/refrigerar seu coração fogueiro/nas carícias subtis do meu amor.//Mas quando tiver frio o coração,/e n’elle a chamma juvenil pereça,/quando fôr sem desejo e sem paixão,/talvez um dia me desdenhe e esqueça...” (34). Conforme sugere Pinheiro (1994: 16-17), o leque cadencia o contraste entre o presente e o futuro, entre a paixão – a presente harmonia amorosa – e o esquecimento – a melancolia futura. A coincidência entre ciclo da natureza, estação do ano e desejo amoroso é uma constante nos poemas de *Cancioneiro*, onde circulam outras variações deste *princípio*, sobretudo através da coincidência entre ciclo da natureza, estação do ano e inspiração poética, como veremos mais adiante.

O leque, importa salientar, foi no final do século XIX um recorrente motivo poético e/ou elemento decorativo portador de cor oriental<sup>321</sup>. Na peça *Salomé* de Wilde, a princesa bizantina oculta a face sob o leque (2011: 41), e sua mãe Herodíade agita-o sobretudo em momentos de maior ansiedade provocados pela presença de Iokanaan (2011: 65-66, 87). Enquanto adereço de exotismo, quer como peça do cenário quer como objecto configurador de um feminino oriental, o leque está presente em muita da literatura oitocentista portuguesa. É exemplo a narrativa satirizante que antecede os poemas da *Lyrice de João Minimo* (1829) de Garrett, onde se parodia o motivo do leque, que é especificado como elemento asiático que ajuda a estilizar a ambiência onde se insere:

<sup>320</sup> Em 1887, a revista literária *A Perola* publica o poema “N’um Leque”, do jornalista e escritor Alberto Bessa (1861-1938), o qual antecipa as preocupações esboçadas n’“O Leque” de *Cancioneiro*: “Com tão intenso calor/Que a nossa vida não seque;/De-nos seu grato frescor/A ondulação d’este leque.//Eu leque quizeria ser/Para, com este calor,/Passar o tempo a gemer/No collo do meu amor.//Como não é de supor/Que eu possa servir de leque/Com tão intenso calor/Que a minha esp’rança não seque...” (1887: 65).

<sup>321</sup> As origens exóticas do vocábulo “leque” foram objecto de análise em Wenceslau de Moraes: “Fernão Mendes Pinto conta ter recebido, no Japão, vários presentes de *abanos* e de *abanos léquios*. *Léquios* e *ilhas léquias* eram os nomes [...] do arquipélago Ryû-Kyû. A denominação de *abanos léquios* simplificou-se certamente [...] para *léquios*, ou *leques*; e o termo persistiu para designar os objectos similares” (*FMPJ* 2004: 33-34; ênfase do original).

O ár doce e temperado apenas se agitava de uma ligeira viração, tam branda como a que póde causar a trémula vibração de ventarolla asiatica em mãos de formosa escrava, nos regalados jardins de algum nababo delicioso...

Apre! que esta foi poetica de mais [...]. Sejam os classicos:

[...]

Meneando os leques de cheirosas flores,

[...]

Que tal? – o diacho é o maldito *leque*. Parece-me prosaico e vulgar [...] Leque sempre é o melhor. (Garrett 1904: 10-11; ênfase do original)

No poema “A Sesta” (1870) de Gonçalves Crespo, inserto em *Miniaturas*, sugere-se por meio do leque, que uma escrava abana, o deleite e a sensualidade de uma crioula exótica, que dorme suspensa numa rede. Esse deleite e sensualidade são acentuados pelo uso das reticências, que ressoam o ambiente de serralho. Nesta composição o leque é claramente um marcador identificativo do feminino mestiço e da sua languidez: “Formosa crioula repousa e dormita,/Emquanto a mucamba nos ares agita/Um leque de plumas” e “[m]estiça, teu leque de plumas acena/De manso, de manso...” (1897: 35, 37). Motivo similar encontra-se na sextilha de Diogo Domingues Peres, intitulada “Num Leque”: “Quando ao balcão assomas, qual costumás,/Radiante de viva formosura,/Contar-te as plumas,/Palavra, espanta!/É ver só o trabalho da moldura/Sem ver a sancta” (1893-1894: 50). Ressalta, sem grande surpresa, a superioridade feminina, pela sua beleza admirável, mas uma beleza selvagem, que “as plumas” conotam e que o sujeito contemplador exalta como se estivesse diante de uma miragem vislumbrada à distância.

A expressão de amor pelo esposo ocupa um papel central em muitos poemas de *Cancioneiro* e é originada sobretudo pela ausência do amante, que inquieta a mulher e a leva a duvidar acerca do futuro da relação amorosa. Esta temática reporta-nos, mais uma vez, para a lírica trovadoresca, onde a mulher, rodeada pela natureza, sua confidente, expressa saudade pelo amigo e sofre com a sua demora. A expressão desta nostalgia aproxima-se, parece-nos, da estética do saudosismo português, sobretudo quando o poeta-tradutor adiciona deliberadamente o lexema “saudade” a poemas como “A Folha na

água” (68), “Canto das aves, á tarde” (78) ou “O Exilado” (90), acrescido este que reforça a adaptação das poesias ao sentimento lírico nacional.

“O Adeus” (47-48) define logo, no verso inicial, o tema do poema, que o título confirma: o momento da partida do “Grande chefe” para a guerra, em que a esposa lhe oferece um lenço de seda com o seu nome bordado<sup>322</sup> e acalenta a esperança do seu breve retorno. Através da imagem da lua cheia, que se desenha como uma regularidade temática e imagética de *Cancioneiro*, adverte-se para a fugacidade do tempo que implica a efemeridade da beleza feminina: “Repara: a lua-cheia, a cada hora,/perde um pouco da sua redondeza;/assim o Tempo, áquella que te adora,/irá roubando o encanto da belleza” (48). Como relembra Yao Jingming,

[q]ualquer leitor poderá ficar impressionado com as imagens transbordantes nesta poesia [chinesa]. Por exemplo, a palavra “mulher” pode ser substituída por *manga vermelha, face vermelha, lenço*; “a cara bonita de mulher” por *rosto em flor, lua clara, rosto de jade*; “os olhos límpidos” por *águas de Outono*; “corpo de mulher” por *jade mole*; “à vida terrestre” por *poeira vermelha*, “o sucesso” ou “a satisfação” por *rosto a ser acariciado pela brisa primaveril*. (2001: 40; ênfase do original)

Com base no exposto, o jade, a lua, o lenço, o vermelho da paixão são elementos que compõem muitos dos cenários poéticos de *Cancioneiro* e podem ser tomados como pre-sentificadores do feminino. A metáfora do rosto feminino como lua cheia está também presente no poema “Á Sombra das arvores” (39-40)<sup>323</sup>, cujas figuras centrais são “[e]ssas,

<sup>322</sup> No poema de António Feijó lê-se: “N’ella/vão bordadas as letras do teu nome” (47). Na edição de 1903, o pronome possessivo “teu” é corrigido para “meu”, e na versão de Gautier menciona-se apenas que o chefe tem em sua posse “la robe de soie de son amie” (*LJ* 1867: 130). Presumimos que o pronome “teu” é uma gralha e que o nome que consta do lenço é, portanto, o da própria jovem. Atente-se ainda que, no texto de partida, a esposa é sempre denominada como “amie” [amiga]. O poeta-tradutor substitui este vocábulo, que remeteria de modo explícito para o contexto das cantigas de amor, e opta por definir outro grau de cumplicidade entre o Grande Chefe e a “Esposa” expectante.

<sup>323</sup> O poema de partida, “Par un temps tiède”, foi também traduzido para português, embora num registo mais coloquial, por Alberto Osório de Castro, em 1936: “Por tempo morno (do poeta chinês Uân-Tchân-Lin, no *Livre de jade* de Judith Gautier)”, inserto em *Cristais da neve* (Castro 2004b: 277). Esta tradução e outras de poemas de Judith Gautier (por exemplo, “Os Dezoito tesouros [sobre uma canção chinesa de

que foram bellas n'outra idade” e agora se dizem “velhas” (39). O diálogo que estas travam sobre o envelhecimento como parte do ciclo natural da vida é relatado em discurso directo, e nele se explicita a relação entre o rosto feminino e a lua – “o nosso rosto illuminado outr'ora,/já não resplende como a lua-cheia” (39). Em “Sobre o rio marginado de flôres” (21), a tristeza do sujeito poético que vagueia só, no seu barco, sob um céu nebuloso tal qual o seu estado de espírito, é atenuada pela “Lua-cheia” que irrompe e que, pela sugestão do elemento feminino, consegue assim colmatar a solidão sentida.

Dentro da mesma linha temática, o sujeito poético feminino em “Da Janella ocidental” (79-80) interroga-se sobre o sentimento que o marido distante, que partiu para a guerra em busca da glória, teria por si. Este poema divide-se em duas partes que contrastam pelos estados de espírito expressados: se, aquando da partida do marido, a mulher se sente feliz por reconquistar a antiga liberdade, a passagem do tempo – introduzida pela adversativa “Mas”, que assinala também uma mudança de sentimento, mais uma vez gravada na própria paisagem (“as folhas amarellas/dos salgueiros, que o sol já tem crestado,/e na sua partida, todas ellas/eram d'um verde tenro e delicado...” [80]) – suscita a dúvida de amor e leva a mulher a questionar-se se o sentimento do marido se teria alterado, supondo-o talvez “feliz e alegre por [lhe] ter fugido” (80). Também “A Flôr vermelha” (43-44) dá voz a uma mulher cujo amado partiu para a guerra e por cuja vida ela teme, como as conotações associadas à cor vermelha anunciam. A quadra inicial do poema reproduz o imaginário das histórias de encantar, através do qual dialoga com a tradição não apenas medieval mas também oral: “Trabalhando á janella tristemente,/piquei um dedo, e a flôr que então bordava,/mais alva do que a neve, de repente/em uma flôr vermelha se tornava” (43). Essa cor vermelha, sublinhada pela flor artificial que toma o lugar da flor natural, como bem nota Pinheiro (1994: 17), reporta-se ao amado ausente e

---

Judith Gautier]” [Castro 2004b: 105-106], em *O Sinal da sombra*, 1923) ajudam a constatar-la como uma autoridade literária, reconhecível pelo sistema português, no *topos* do Oriente.

é transfigurada no seu próprio sangue. Este tipo de encadeamento imagético, atrás ilustrado com os motivos da folha ondulante na água e do leque, exemplifica o carácter premonitório, e por vezes fatalista, das imagens que preenchem *Cancioneiro*. Mais importante é o facto de, parece-nos, ilustrar um dos principais modos de composição poética chinesa – o *xing* (incitação), que foi amplamente usado na poesia Tang e cujo valor semântico François Cheng faz equivaler ao do da metonímia na retórica ocidental: “On use en revanche du *xing* (‘incitation’) lorsqu’un élément du monde sensible, un paysage, une scène, suscite chez lui [o sujeito] un souvenir, un sentiment latent ou une idée jusque-là non exprimée” (1996: 93). A imagem da incitação, que está presente de forma relativamente constante na maioria das composições de *Cancioneiro*, tem por base a relação que o sujeito estabelece com a natureza, sobretudo através do efeito que ela exerce sobre ele. Sempre que, na nossa análise dos poemas, aludirmos a encadeamentos imagéticos, associações de ideias, instantâneos ou elementos da natureza que perturbam o protagonista do poema é o mecanismo do *xing*, incitação ou evocação, que estará em uso.

O poema “A Esposa honesta” (99-100) aborda, como o título indica, a honestidade da mulher chinesa, que abdica do amor nascido fora do seio matrimonial para poder honrar o compromisso firmado, exortando, não sem sofrimento, o amante a esquecê-la – “Ah, se eu te visse antes de ser casada!/Que inalteráveis dias de ventura/Mas hoje a minha vida está ligada.../foge, esquece-me... exige-o esta amargura.../[...] Vês estas minhas lágrimas trementes/no imenso mar da angustia em que fluctuo?” (100). A mulher renuncia às oferendas trocadas (“joias”, “perolas”), que simbolizam a intensidade da paixão que une os amantes: “Pôncio um momento as perolas, e logo,/[...] dá-lhes um tom rosado e côr de fogo/o vermelho setim do meu vestido” (99). Na opinião de Ana Paula Laborinho, esta poesia tematiza “um mito fundador da ideia de amor no Ocidente, visto que esta história contém muitos dos ingredientes que percorrerão o tema: não só a impossibilidade por

causa de um *terceiro* (o marido), como o *amor-sofrimento* e o *amor-renúncia* que conduzem a uma espiritualização da experiência amorosa” (1994: 70; ênfase do original).

Em contraste com este poema de “amor-renúncia”, a composição “As Perolas de Jade” representa a mulher casada como fonte de uma paixão impossível cuja existência ela desconhece. A mulher deste poema é a única figura feminina nomeada em todo *Cancioneiro*; trata-se da “primeira mulher do mandarim,/Lo-Wang-Li”, cujos qualificativos de “radiosa e triunfante” (13) remetem para um ser superior e inalcançável. O primeiro vislumbre desta mulher, que avassala o sujeito contemplador, decorre num ambiente noturno propício ao encontro amoroso e à idealização da própria mulher, onde sobre ela incide o “clarão do luar”, que se reflecte nas simbólicas “reluzentes folhas do salgueiro” (13). O colar de pérolas que ostenta, e que pelo título sabemos ser de jade, pode exprimir a harmonia no casamento e o amor (Cheng 1996: 117), a que acresce, como atrás referimos, o jade como reunião das virtudes confucianas que, por extensão, se adequariam ao perfil moral desta esposa de mandarim.

O poema “As Mulheres do Mandarim” (97-98) é único dentro de *Cancioneiro* no sentido em que se encenam várias vozes por meio do discurso directo, nomeadamente três vozes femininas (a “Esposa”, a “Concubina” e a “Servente”) e a voz do “Mandarim”, que são reveladoras da estrutura familiar, assente no concubinato, comum aos mandarins da China imperial. Aos discursos femininos subjaz um paralelismo estrutural evidente, em que cada uma dessas mulheres se autodefine em função daquilo que oferta ao mandarim e que, deste modo, funciona como metonímia da própria mulher. A esposa congratula-o pela fidelidade e oferece-lhe “vinho côr de mel” e “ninhos d’andorinha” (97), cuja imagem simboliza, como advertem Chevalier e Gheerbrant (1994: 65), a fecundidade. A concubina, por sua vez, oferece uma taça de vinho “com doirados brilhos” e no seu prato “ha gansos preciosos [...]se a legitima esposa não tem filhos” (98). O ganso, pelo menos

no domínio da cerâmica, simbolizaria a felicidade conjugal (Matos 1996: 276) e, tanto na literatura como na cultura chinesas, era no início “um sinal, uma mensagem para fazer compreender a uma jovem escolhida por um rapaz que ela devia, diante dum ganso que lhe era oferecido, acabar com as resistências do pudor sexual” (Chevalier e Gheerbrant 1994: 346). À luz destas simbologias, a esterilidade da esposa determinaria a procura da concubina, responsável por garantir a felicidade que a esposa não estaria a proporcionar. Já a servente afirma: “Tem vinho a taça, um vinho que flammeja!/sorri no prato esplendida iguaria.../Quem é, que importa? o Mandarin deseja/uma mulher diversa em cada dia” (98). A concubina e a servente são as mulheres de classe mais baixa presentes em *Cancioneiro*; ambas se descrevem como tentações e transportam taças, que podem ser interpretadas literalmente ou num plano de significação simbólica, em concreto, e à luz das simbologias expostas, como símbolo da fecundidade feminina (Reckert 1999: 147). No discurso da servente há mesmo uma auto-objectificação da mulher que se serve como refeição ao mandarim. Este, por seu turno, chama “novelleiras” e “creaturas chocalheiras” às mulheres: “Já não tem vinho a taça” e “sobre a mesa o prato está vazio...”, por isso “[n]ão zombeis” (98). Ao mesmo tempo que o advérbio “já” denota, a nosso ver, uma advertência às mulheres para cumprirem o seu dever doméstico, o pedido para não zombarem do velho mandarim poderá revelar a sua falta de apetite e de voracidade, como sugere Andrade (1965: 99).

O motivo da esposa é ainda trabalhado no poema “O Sacrificio de Gu-So-Gol”, incluído apenas na segunda edição de *Cancioneiro*, mas dentro do que Ana Paula Labo-rinho designa como um “estruturado universo de relações em que a espontaneidade da paixão [...] se apaga em favor da ordem e da tradição” (1994: 72). Neste poema, a “Esposa sublime”, “um vulto de mulher/Moça e bella, vestida em trajes de guerreiro” (CC 1903: 114), decide assumir a liderança do exército comandado pelo esposo eleito, para



que este, uma vez liberto dessa responsabilidade, possa entregar-se ao sacrifício e entrar no reino dos deuses, beneficiando, por conseguinte, a condição da família que deixa para trás e que se elevaria a “para sempre sagrada” (CC 1903: 116). A acção tem lugar na “Cidade Interdicta” (CC 1903: 109), ou seja, na cidade de Turandot (Pequim), e o próprio desfecho, com ecos antropofágicos, convoca aquela princesa sanguinária: trespassado o coração do herói, encham-se as taças do seu sangue imortal e “a intrepida Viuva” do “Esposo Immortal bebe o sangue ainda quente!” (CC 1903: 117). Este poema dialoga com a composição “O Cão do vencedor” ao explorar o mesmo tema: “Era o meu sangue victorioso e quente/que elle invejava, em ancias devorantes” (82). Uma ambiguidade permanece relativamente à conduta dúbia da esposa: se a morte do marido teria sido desejada perante a sua sede de assumir a liderança do exército ou se teria, de facto, incentivado o marido ao sacrifício em nome “da ordem e da tradição”, tornando-se, no fim, ela própria sequiosa de imortalidade. Independentemente das razões subjacentes à sua decisão, esta mulher guerreira é, ao contrário da mulher das restantes poesias, ambiciosa e determinada, estando próxima do feminino perverso de Turandot.

A mulher companheira surge em composições como “O Pescador” (25-26). Tal como noutros poemas, basta o contacto com a natureza ou a contemplação dela, neste caso da “superfície limpida” (26) das águas, para criar uma cadeia associativa de sensações ou gerar um simples devaneio, que pode produzir uma mudança no estado de espírito do sujeito poético. No poema citado, que retrata uma família dependente do trabalho da terra, o pensamento do pescador vê-se transportado para junto do ente amado ausente, a “companheira que ficou sósinha” a cuidar do lar, do “brando ninho que d’amor tecera” (26). Esta companheira é equiparada à andorinha “delicada e pura” (26), que aguarda a chegada do esposo com o sustento para a família. “Sobre o rio Thchú” (53-54) desenvolve matizes semelhantes, mas numa natureza nocturna. Água e céu (con)fundem-se e, tal

como a nuvem encobre a lua, também o barco atravessa o rio. É esse instantâneo captado pelo sujeito poético que o incita a, num crescendo, “sonh[ar] e pens[ar] e phantasi[ar] então” (54) com a mulher amada, que exerce sobre ele um efeito próximo do delírio – “com a mente em chimeras embalada,/ [...] também no meu doido coração/dóccemente se espelha a minha amada” (54). A salientar é o facto de este poema se estruturar aos pares, como se os elementos em relação não fossem dissociáveis – rio/nuvens, céu/águas, nuvem/lua, rio/barco, coração/amada – e estivessem numa busca constante de equilíbrio.

Em “Tristezas do Lavrador” encontra-se a metáfora da companheira, pela qual se metaforiza o ciclo da natureza. A terra é percepcionada como mulher, sobretudo do ponto de vista da fertilidade, e a relação entre o lavrador e a terra é explicitada como um acto de fecundação e concepção de vida: “[E]namorada amante,/a quem nas tardes de calor, curvado,/cheio d’esp’rança e d’estremecimentos,/confiava a semente fecundante/[...] quando a semente germinava,/nas ardencias do estio abrasador,/com as searas floridas, encontrava/os pensamentos em flôr” (CC 1890: 94). A estação invernosa anuncia uma interrupção na produtividade da terra e com ela a amante de outrora transforma-se numa “viuva lacrimosa/occulta no seu veu desolador” (CC 1890: 94). Também este poema favorece a articulação entre ciclo da natureza enquanto ciclo da fertilidade com ímpeto sexual.

A imperatriz é a figura feminina proveniente do estrato sociocultural mais elevado, que nos poemas “O Imperador” (35-36) e “A Escadaria de jade” (37-38) é descrita nos moldes que se seguem: “[E]ntre as damas da *augusta* comitiva,/a Imperatriz, como uma flôr *altiva*/que de viçosas folhas *se elevava*” (36; ênfase nossa); “a Imperatriz *subia/a grande escada* artistica de jade,/ [...] A fimbria do vestido, que tocava/muito de leve nos *degraus sem fim*” (37; ênfase nossa). Aos movimentos ascendentes que a imperatriz protagoniza, sobretudo no segundo poema, acresce a simbologia do próprio jade da escadaria, com o qual estabelece uma relação de contiguidade. Para além das conotações já

assinaladas, o jade seria sinal de perfeição e realeza e, além disso, “a vista ou o toque do jade” seriam conducentes à virtude (Chevalier e Gheerbrandt 1994: 380). Por outras palavras, os adereços que compõem esse cenário adequam-se ao campo semântico dos adjectivos usados, que introduzem uma entidade superior, social e moralmente. Já na interpretação de Ramón Mazo, a escadaria de jade seria sugestiva de um harém imperial e o jade, no sentido figurado, significaria uma mulher bonita e jovem, aliás a concubina imperial favorita (1995: 122-123)<sup>324</sup>. Impõe-se ainda citar Stocès, que afirma não constar do poema chinês a imperatriz como heroína (2003: 12). À luz destas hipóteses interpretativas, “A Escadaria de jade” configura alguns motivos que estão presentes no poema “A Japoneza” de Garcia Redondo (1854-1916), publicado cerca de vinte anos antes, em 1871, no jornal literário de Coimbra *O Peregrino*, fundado pelo próprio, e que teria sido um dos jornais-satélite de *A Folha* (Veloso 1943: 50):

[1]  
De veste de grande cauda,  
A japoneza lá desce  
A escada do seu Kiosque  
Que a luz da lua embranquece.

[2]  
Seguram na grande cauda,  
Cheia d’aves e ramagens,  
Um mandarim todo calvo  
E duas formosas pagens<sup>325</sup>.

[6]  
D’alli, se avista o palacio,  
Com dragões e campainhas,  
Onde, no cume das torres,  
Fluctuam as ventoinhas.

[7]  
Um palanquim escarlate,  
Com embutidos a prata,  
Estaciona pousado  
Na relva da extensa mata.

<sup>324</sup> Na versão deste poema por Ezra Pound, “The Jewel Stairs’ Grievance”, traduzida para português por Gualter Cunha, não se nomeia a figura feminina, mas acrescenta-se a nota explicativa: “Escadas de pedraria, por isso um palácio. [...] Meias de gaze [em vez do ‘vestido’], por isso uma senhora da corte, não uma criada que se queixa” (Pound 1995: 43). Por sua vez, François Cheng (1996: 119-122) analisa o poema como tematização da espera de uma mulher pelo amante, que nunca chega, e que se refugia no quarto para se abrigar do fresco da noite e confiar o seu lamento à lua. Para uma discussão das múltiplas possibilidades interpretativas do poema, veja-se Reckert (1999: 46-52).

<sup>325</sup> Para Maria Virgínia Fonseca Veloso (1943: 53), estes versos ecoam as quadras do poema “Cortejo” (1868), inserto em *Miniaturas*, que Gonçalves Crespo traduziu de Paul Verlaine e publicou pela primeira vez num dos primeiros números de *A Folha*: “Em vestes de oiro e brocado,/Um mono os passos acerta/ Ante a formosa, que aperta/Na mão um lenço bordado.//Atrás um negro luzido/Segue, de capa encarnada:/ Sustém a cauda pesada/Do roçagante vestido.//[...] A espaços o negro, ousado,/Ergue a cauda mais um pouco:/Quer ver se as visões de um louco/Mentiram... pobre coitado!//No rico salão festivo/Passa a bella indolente:/Recresce a paixão ardente/No seu cortejo lascivo” (Crespo 1897: 120-121).

[3]  
Seguem atrás aos saltinhos,  
Vestidos de tunicella,  
Um rancho d'anões corcundas:  
Curiosidades da bella.

[4]  
Arfando toda cançasso,  
A bella detem-se a espaços,  
E mostra o pé pequenino,  
Que lhe entorpece seus passos.

[5]  
Ao fim da escada lá chega  
Aquelle immenso cortejo,  
E todos alli acampam  
Do mandarim a um bocejo.

[8]  
Immenso leque de plumas  
Gira ás vezes indolente  
Nas mãos rosadas da bella,  
Que fecha os olhos dolente.

[9]  
E pouco a pouco adormece  
Do palanquim dentro já;  
Exhala seu colo o sandalo,  
Rescende sua bocca a chá.  
(Redondo 1871: 14-15)

A protagonista do poema de Redondo é uma japonesa que, ao contrário da imperatriz chinesa, desce a escadaria iluminada pela lua – que assim a põe em relevo. É assistida por um séquito de pagens e de figuras que acha curiosas (o “rancho d'anões corcundas” é curioso a ponto de parecer irreal) e rodeia-se de adereços exóticos (dragões, torres, ventoinhas, palanquim, leque de plumas), que ajudam a situar a acção descrita no Verão, ao contrário da versão de António Feijó, onde “o relento da noite [que] humedecia” (38) a escadaria de jade localiza a cena no Outono. Pelos elementos relevados, insinua-se um ambiente explícito de harém, em que aquela “bella” japonesa, de “pé pequenino”, “mãos rosadas” e “olho dolente”, se exhibe, tal qual uma odalisca, repousada no palanquim estacionado na relva. Acresce ainda, em reforço do cenário de harém, a dupla referência a um pagem mandarim que não hesitamos em identificar como um eunuco chinês, sob cujo olhar (na verdade, “bocejo”) tem lugar a reunião daquelas figuras curiosas e cuja calvície lemos simbolicamente como sinal de castração. Ilustra este poema o facilitismo pitoresco e previsível que Victor Segalen (1978: 37) viria depois a criticar e que em *Cancioneiro* sofre uma elaboração mais erudita.

No poema “O Imperador” (35-36), o trono imperial é descrito pela sua riqueza, como um “throno d’ouro e pedrarias bellas” (35), e o imperador ostenta uma “deslumbrante pedraria/dos seus vestidos, cheio de esplendor” (36). Também “O Pavilhão do Rei” é apresentado dentro do mesmo espectro lexical e imagético<sup>326</sup>. A personagem imperial é de tal modo resplandecente que é equiparada ao “sol no meio das estrelas”, coadunando-se com o título de “Filho do Ceu” (35), tal como n’*O Mandarin* o imperador é “o Filho do Sol” e o príncipe é “Filho do Céu” (2005: 84, 87) e a Turandot de Puccini é a “filha do céu”. Mais do que relembrar a origem divina do poder real propagandeada na Europa dos séculos XVI e XVII, esta divinização adequa-se ao sinocentrismo que os europeus assimilaram sobretudo entre os séculos XVI e XVIII<sup>327</sup>. Reunido em conselho com os funcionários do reino, o imperador sente-se irrequieto porque a esposa imperatriz ocupa o seu pensamento. É através da “janella entreaberta” (35), único meio de contacto com o exterior, que chega ao imperador “a aragem mansa e pura,/embebida no aroma do seu rosto” (36). Esta sensação olfactiva desperta a imagem visual da imperatriz, sobressaindo, mais uma vez, a coadjuvação da natureza, que relembra o sentimento amoroso e aproxima os amantes apartados. O perfume exalado é de tal forma inebriante que o imperador não hesita em retirar-se para junto do ser amado, não resistindo então ao perfume enigmático do Oriente feminino. A pontuação exclamativa e as reticências da quadra final enfatizam o efeito dramático da sua retirada. Tanto neste poema como em “O Pescador” verbaliza-se o amor conjugal, uma temática que, segundo Laborinho, tem pouca expressão na tradição lírica ocidental (1994: 73).

Em “A Escadaria de jade”, a imperatriz encaminha-se para a privacidade da “camara tranquilla” (38). A acção que aí se desenrola, os jogos de luz e as imagens evocadas

<sup>326</sup> “O moço Rei de Teng enamorado/habitava n’um rico pavilhão,/proximo ao grande rio edificado,/d’uma elegante e fina construção.//Tinha joias, bordados de mil côres/nos seus belos, riquissimos vestidos” (105).

<sup>327</sup> Cf. secção 1.3. do capítulo “Figurações do Oriente”.

remetem-nos, num efeito de eco, para o poema “Diante do espelho”, atrás analisado: em ambas as composições a mulher está sozinha no seu aposento e este é invadido pela luz do luar, que na primeira se reflecte nas cortinas, criando o efeito de “perolas doiradas,/ [...] n’um radioso turbilhão,/em diamantes enormes transformadas,/disputando esse esplendido clarão” (38), tal como o luar em “Diante do espelho” reflecte no chão “mil pedaços de marmore precioso” (7). Se no último a jovem se coloca junto à janela e se deixa perturbar e libertar pelo luar, em “A Escadaria de jade”<sup>328</sup> acentuam-se os efeitos ilusórios gerados pela luz: “E no chão marchetado e reluzente,/na ineffavel brancura do luar,/parecia que andava doidamente/uma ronda d’estrellas a dansar!” (38). Estes efeitos surtem na imperatriz uma sensação desconcertante, que não é explicitada mas apenas sugerida por meio das reticências – “n’aquelle imortal deslumbramento/a Imperatriz extatica vacilla...” (38). A sugestão assume contornos mais sólidos quando se liga o jade como emblema do erótico feminino ao luar, que a experiência de leitura de poemas anteriores mostra estimular comportamentos mais permissivos que excitariam, por seu turno, a imaginação do leitor masculino.

A partir dos vários poemas analisados, podemos, em síntese, definir espaços preferencialmente femininos. A donzela, a noiva, a esposa, a companheira e a imperatriz tendem a ocupar a posição de um sujeito passivo confinado aos limites de um espaço fechado onde a natureza (como a brisa, a árvore, o raio solar, o luar ou a sombra) consegue penetrar. Em regra, a mulher, quase sempre em situação de carência ou necessidade, aguarda expectante o regresso do patriarca, ora junto à janela (que funciona como símbolo de esperança ou, como vimos, meio de contacto com o exterior) ora no quarto (figurado como a alcova, a câmara, o aposento). A janela, por onde entra o elemento que pertur-

<sup>328</sup> Na versão francesa deste poema, a proximidade a “Diante do espelho” é ainda maior, na medida em que aí a jovem imperatriz está localizada “devant la fenêtre, sur le rideau brodé de perles de cristal” (*LJ* 1867: 48). Na versão portuguesa, omite-se este posicionamento.

ba a tranquilidade, e o quarto, onde a mulher em clausura ora “sonha” (3) ora “pensa” (6), são locais que convidam à introspecção e à própria dimensão onírica, ao devaneio, à fantasia, bem como à formação de receios e temores sobre o futuro da relação amorosa.

Para simbolizar a relação amorosa firmada, muitos dos amantes que protagonizam as cantigas orientalizes de *Cancioneiro* procedem, com frequência, à troca de objectos. À semelhança do que sucede na lírica amorosa portuguesa, também em *Cancioneiro* há símbolos amorosos dominantes. É nos espaços femininos acima identificados que a mulher, imersa no seu papel doméstico, concebe os símbolos de declaração do seu amor, desde os tradicionais bordados ou lenços de seda a flores de pessegueiro. Estes objectos relembram a ausência do ser amado ao mesmo tempo que o presentificam, parecendo ecoar as próprias oferendas entre os amantes no âmbito do lirismo trovadoresco, em que “[o] namorado ou amigo recebe da amiga um ‘dõa’ ou sinal, um pouco de cabelo ou *garçeta*, às vezes o cordão da camisa” (Nemésio 1961: 14). A poesia de *Cancioneiro* assenta num jogo entre presença ou proximidade e ausência ou distância, que essas oferendas ajudam a superar, contribuindo para a definição do perfil moral da mulher chinesa como companheira fiel, cuja conduta prima pela honestidade e lealdade ao companheiro, assim como pelo recato e decoro.

Do ponto de vista da estrutura organizativa dos poemas, parece-nos importante assinalar que a natureza desempenha um papel contextualizador de relevo. A estrofe inicial de cada poema consiste quase sempre na descrição da paisagem ou do espaço que envolve o sujeito poético – ou, alternativamente, na introdução do motivo que está na origem do quadro que se apresenta. Do ponto de vista conteudístico e da própria definição do feminino exótico, a importância da representação da natureza manifesta-se de modos diversos.

Nos poemas de expressão do amor feminino e/ou masculino, a natureza sobressai quer como elo de ligação entre os seres amados, quer como palco privilegiado de rememoração, ao despertar memórias afectivas através da associação de ideias e imagens. É por meio dela que o sujeito se sente transportar para junto do objecto de desejo. É de notar que as cores que dominam as paisagens e contextualizam os sentimentos narrados – desde o contraste entre claro (a luz da lua ou do sol) e escuro (da noite) às tonalidades de uma natureza harmoniosa e esmagadora (o azul do céu, da água e do rio, o verde da vegetação, as flores coloridas, o branco da neve) – são reminiscentes das paisagens minhotas e do bucolismo da Ribeira Lima, que o repertório pessoal de Feijó cultivava em poemas como “Inverno” (*Ilha*): “São águas claras sempre cantando,/Verdes colinas, alvor de areia,/Brancas ermidas, fontes chorando” (PC 2004: 256).

Graficamente, os poemas evidenciam lexemas que se repetem maiusculizados – quando comparadas com a versão de partida, algumas maiusculizações foram mantidas, outras foram adicionadas<sup>329</sup>. Na sua maioria, os itens maiusculizados designam elementos da natureza. São eles: “Rio Amarelo” (3), “Montanha Oriental” (4), “Lua” (7-8, 45-46, 49, 51, 61-62, 88, 92, 106), “Noite” (8, 51), “Natureza” (52, 56, 63), “Montanha”<sup>330</sup> (62), “Levante” (65), “Sol” (89, 101-102) e “Cormoran” (107-108). De salientar é a insistente presença do elemento lunar que convoca a figura feminina. A estas palavras-chave que ajudam à leitura dos poemas acrescem outras, das quais assinalamos: “Nau das Flôres” (18) (que na edição de 1903 se transforma em “Batel das Flores”), “Nau” (19), “Noiva” (33-34), “Esposo” (34, 36), “Filho do Ceu” (35-36), “Imperador” (36, 49), “Imperatriz” (38), “Poetas” (46, 96), “Esposa” (47, 97), “Tempo” (48, 60, 67), “Esposas” (49), “Amor” (52), “Pensamento” (59-60), “Mulher” (62, 72), “Genios [immortaes]” (72,

<sup>329</sup> Certamente por gralha, “Primavera” é tipografada com minúscula inicial em “O Exilado” (89).

<sup>330</sup> Na segunda edição de *Cancioneiro*, no poema “A Flor de pessegueiro” (1903: 9), “Grande Montanha” surge em substituição de “a azulea montanha” (10).



96), “Sabios” (73, 95), “Batel das Flôres” (74), “Aquelle” (78, 90), “Patria” (88), “Mocidade” (89), “Lavrador” (93), “Mandarim” (97-98), “Rei” (105-106). Muitos destes lexemas demarcam hierarquias sociais ou modos de tratamento, ao mesmo tempo que revelam o tema dos próprios poemas. Destaca-se também a recorrência do lexema “Tempo” e de campos semânticos dele derivados, que se acentuam a partir da secção “Outomno”. A chegada desta estação traz consigo a consciência da passagem do tempo, recordando ao poeta a efemeridade da vida e a fatalidade do tempo, que são um tema quase obsessivo na lírica pessoal de António Feijó (vejam-se, por exemplo, composições como “Cadências tristes” [*Lyricas*], “Diante do espelho” [*Ilha*] ou “O Amor e o tempo” [*Sol*] [*PC* 2004: 80-81, 239-240, 401]).

O poema “O Pavilhão do Rei” (105-106), por exemplo, constrói-se sobre a tensão entre o antes e o depois da partida do jovem rei, entre o passado em que reinava a festa e o presente onde impera a melancolia, que se abate sobre a própria paisagem. O sujeito, que exprime a sua inquietação pela ausência do rei, questiona-se sobre se o rei se lembraria do passado: “A agua, quer murmure entre os escolhos/no coração do inverno, quer no estio,/não conserva o reflexo dos seus olhos,/e Elle... terá recordações do rio?” (106). É esta estrofe que finaliza o poema, pela qual se alude à união entre homem e natureza e, de modo mais simbólico, à sua ligação ao rio, cujas águas nunca páram ou invertem, alertando para a irreversibilidade do tempo. Para Yao Jingming, “o conceito do poeta chinês sobre o tempo é concreto, intuitivo, baseado principalmente na consciência da mudança do espaço: o murchar da flor, palácio arruinado, a ida dos gansos selvagens, o correr das águas, a brisa da Primavera” (2001: 26). O poeta clássico chinês denunciaria, em geral, uma atitude pessimista no que toca à passagem do tempo, que é incapaz de deter.

Em síntese, a natureza de *Cancioneiro* cria quadros bucólicos que, em função da estação do ano retratada, propõem um *locus amoenus*<sup>331</sup> oriental ou, em contraste, uma natureza mais melancólica, sem concretizar, todavia, o *locus horrendus* romântico. São, em todo o caso e como os exemplos demonstram, quadros onde o sujeito poético procura fundir-se na natureza, de que é indissociável, ou nela integrar a mulher contemplada.

Susana Alves ([s.d.]) e López Brea (1993c: 423) mencionam, no âmbito das cantigas de amigo galego-portuguesas, o papel do *locus amoenus* como adjuvante ou mediador na relação amorosa, pelo que é nele que os amantes se reúnem ou, pelo contrário, a amada lamenta a ausência do amado. Também a natureza desempenha este papel de enquadramento da lírica amorosa de *Cancioneiro*, onde os cenários sinestésicos de natureza aprazível são amiúde descritos através de imagens gerais, como os brilhos, cores e perfumes emanados, pelas quais se esteticiza a natureza como espaço de conforto e, por conseguinte, se esteticiza o próprio Oriente glosado e as figuras humanas que o habitam. Tal como sucede no *locus amoenus*, também nos poemas de *Cancioneiro* nem sempre se verifica uma contiguidade entre natureza e estado de espírito do sujeito poético; por vezes a natureza vicejante serve como ênfase contrastiva em relação ao mundo interior do poeta que a contempla. No poema “O Mau caminho” (11-12), o “bello caminho marginado/de verdejantes arvores frondosas” e “coberto de moitas olorosas” contrasta com o desalento do sujeito poético, que sabe que “esse caminho estreito/em cuja sombra o [s]eu olhar se demora [...] não vae direito/á habitação d’aquella a quem ador[a]” (11). Por isso, o seu olhar recai sobre as sombras criadas pelas árvores, que sugerem um caminho tenebroso e apontam para a impossibilidade do sentimento amoroso. Esta impossibilidade é tornada ainda mais evidente pela mutilação física a que a mulher amada foi submetida à

<sup>331</sup> Veja-se o estudo inaugural de Ernst Robert Curtius sobre a origem e a história deste *topos*: 1963. *The Ideal Landscape*. In *European Literature and the Latin Middle Ages*. Tradução de Willard R. Trask. Nova Iorque e Evanston: Harper Torchbooks, 183-202.

nascença (“em borzeguins de ferro/os niveos pés fizeram-lhe moldar”), a qual a impede de assumir um papel activo na reunião amorosa, e pela declaração final de que, em virtude dessa mutilação, “quando nasceu, fecharam-lhe n’um cofre/o pequenino coração trememente...” (12). Em *Des Chinoises*, Julia Kristeva descreve a mutilação pelo enfaixamento dos pés como um exercício de poder e controlo masculino sobre o corpo da mulher, analisando esta prática feudal, à luz de Freud (1995b: 157), como fetichização:

Le pied bandé [...], ainsi que la démarche mi-dansante mi-tubante qu’il provoque et dont on apprécie l’érotisme, entre dans la littérature courtoise et suscite des flots de vénération de la part de poètes. Il devient ainsi l’organe le plus excitant du corps féminin [...] le fétiche érotique suprême, le pénis qui manque à la femme et qu’elle n’obtient qu’invalide. (2001: 128)

O pé enfaixado, que era também símbolo de distinção social (Inso 1999: 149), foi durante muito tempo venerado pelos poetas como um fetiche erótico. Valorizado como a parte mais excitante do corpo feminino, sinalizava a vulnerabilidade da mulher e a sua submissão tanto à tradição como ao homem. Outros críticos, como Fernando Rocha, lêem o desfecho de “O Mau caminho” como “uma idealização de alguém ou de alguma coisa por que se sofre; assim, ela é alvo de adoração e leva o amante [...] a vaguear, perdido, pelo mundo [...], melancólico e triste, frustrado, porque não encontra um sentido para a vida e pressente desgostos na atmosfera amorosa idealizada” (1994: 499).

As descrições da natureza que surgem nos ciclos “Outono” e “Inverno” contrastam, no seu conjunto, com o *locus amoenus* do “Estio” ou da “Primavera”, coadunando-se com os sentimentos de melancolia associados às estações mais frias. Os poemas que compõem essas secções finais expressam, na sua maioria, a solidão (como “Coração triste, fallando ao Sol” [101-102]), a falta de inspiração poética (como “Pensamentos do outomno” [59-60]) ou o lamento pelo exílio, sentido como um luto (“A Flauta do outomno” [63-64]; “O Albergue” [87-88]; “O Exilado” [89-90]). Também na restante poesia

pessoal de Feijó, o exílio, a melancolia, a solidão e a saudade são temáticas recorrentes, estando, aliás, ligadas ao seu percurso autobiográfico. Outros poemas há em *Cancioneiro* que tematizam a própria natureza, o seu ciclo e ritmo, sublinhando a circularidade do tempo (por exemplo, “Passeio no campo” [65-66]; “As Flôres e os pinheiros” [103-104]; “O Cormoran” [107-108]). A partir da tematização do ciclo da natureza reflecte-se também a inevitabilidade do envelhecimento. Por exemplo, “Os Cabellos brancos” (91-92) constrói-se sobre um tom de fatalidade perante a efemeridade da juventude, concluindo: “É isto a regra, a norma invariavel,/a unica lei que existe sobre a terra,/como no ceu profundo, inalteravel” (92). A rima sinonímica através do par “invariavel”/“inalteravel” acentua o lamento em torno da fugacidade da beleza feminina.

A lua é o elemento da natureza que, como metáfora, metonímia ou símbolo da mulher chinesa, faz normalmente a transição entre passado, presente e futuro ou a ligação entre espaço feminino e espaço masculino. O título do poema “Pensando n’Ella” (51-52) sugere a tematização de uma figura feminina, mas os únicos elementos explicitamente glosados são a lua e as águas do lago. Tudo acontece por meio da sugestão, que as reticências e as exclamações que finalizam cada estrofe acentuam. Na quadra inicial, a lua, “branca e pallida”, irrompe pela noite, num movimento que se compara a “um leito azul onde descança/amorosa e tranquill...” (51). O sujeito desta acção é propositadamente deixado implícito, mas a insinuação, associada à lua, de uma sensualidade feminina prostrada no leito é clara. O sujeito poético sente-se tocado pelo quadro percepcionado, que exalta como “divina harmonia, esta divina,/esta sublime, eterna conjuncção,/de tudo quanto a Natureza inclina/a uma intima união!” (52). Nessa constatação da raridade da união perfeita, a lua, o vento e a água surgem como interdependentes e questiona-se, parece-nos, a felicidade ou a constância amorosa: “Mas as coisas [...]/para os sonhos do Amor, [...]/quasi sempre se encontram separadas,/e unem-se poucas vezes!...” (52).

A ligação entre lua e felicidade é abordada, em moldes bem diferentes, em “Casa no coração” (61-62), onde o sujeito poético alude ao incêndio da casa onde nasceu e que originou a sua partida. Este incidente faz com que toque na flauta de ébano as suas lamentações primeiramente à lua e, de seguida, à montanha e ao mar, sempre sem obter resposta e sem se sentir inspirado. No momento em que se dirige ao mar e pondera o suicídio, depara-se com uma aparição feminina, isto é, com a esperança, quando a natureza lhe falhou: “[Q]uando passou, n’um barco illuminado,/uma formosa, extatica Mulher” (62). A irrealidade dessa aparição leva o poeta a julgar tratar-se da própria lua reflectida nas águas (ver também Rocha 1994: 500). Propõe-se aqui a figura feminina como a salvação do homem, capaz de o resgatar da melancolia e de garantir a sua felicidade: “[S]e Ella quizesse,/dentro do seu franzino coração,/sem sombra de pezar, talvez pudesse/reconstruir a minha habitação!” (62). Equipara-se o lar destruído ao coração, que só a mulher, enquanto agente do amor e objecto de idealização, poderá ajudar a reconstruir.

No poema “Olhando a lua” (45-46) é o canto de uma mulher – tão “ditosa” e “sua-ve” como a Ts’ai Yen do conto pelo Conde de Arnoso (ver Anexo 9) – que perturba o sujeito poético e o leva a fitar longamente “a Lua radiosa” (45), a que a mulher surge, desde a primeira estrofe, acoplada. A quadra final fecha o ciclo de associações gerado pela lua ao se evocarem os poetas em cujos “olhos rutilantes” se espelha o luar (46). Relembra François Cheng que a lua é também um dos principais símbolos dos próprios poetas clássicos chineses, cuja sensibilidade é sobretudo nocturna (1996: 122). “Luar nas águas” (49-50) é ilustrativo dessa sensibilidade. A lua cheia irrompe pela noite em que os amigos se reúnem em torno da taça de vinho<sup>332</sup>. O convívio pelo vinho, um dos paraísos artificiais analisados por Baudelaire (*Les Paradis artificiels*, 1860), permite aos amigos entreverem

<sup>332</sup> Em *Cancioneiro*, a taça donde se bebe o vinho é invariavelmente de cristal (“No Meio do rio”, “Luar nas águas”) ou cristalina (“Bebendo em casa de Thu-Fu”), deste modo se confirmando a pureza do vinho e a sua importância na cultura chinesa.

no céu nocturno ora perfis femininos, ora aves: “Alguns, fitando as nuvens luminosas,/ sobre os montes, á Lua, baloiçadas,/dizem que são as languidas Esposas/do Imperador, que passam desmaiadas,//[...] outros porém affirmam, convencidos,/que são bandos de cysnes a voar...” (49-50). Para além da referência à poligamia contida no plural “Esposas”, o contraste entre as imagens sugeridas é significativo. Uns vislumbram as esposas do imperador, deste modo frisando o carácter superior dessas figuras que, porém, são descritas em termos pouco apologéticos – “languidas” e “desmaiadas,//nos seus amplos, riquissimos vestidos” (49-50). Por aqui se poderia entrever ora uma crítica ao fausto da corte imperial, ora uma ênfase de matriz decadentista sobre a atmosfera de luxo e artificialidade que dominaria a corte. Para outros, a natureza favorece possibilidades interpretativas bem diferentes, afirmando que são “bandos de cysnes” (50). Ora, segundo Chevalier e Gheerbrant (1994: 206), ao cisne do dia, representante da natureza masculina, opõe-se o cisne da noite, lunar e feminino. Tanto uma como outra visão sublinham, a nosso ver, o facto de o homem procurar na natureza nocturna uma companhia preferencialmente feminina. Outros autores (Demiéville 1962: 27; Détrie 1989: 318) ligam o cisne à dor da separação ditada sobretudo pelo exílio, pelo que os cisnes poderiam simbolizar o regresso ao país natal ou simplesmente, enquanto aves migratórias, a mudança sazonal.

Um dos vectores de diferença da poesia clássica chinesa em relação à tradição poética ocidental reside no facto de a mulher já não ser a musa inspiradora do poeta (Laborinho 1994: 72), cabendo esse papel à natureza, animizada e personificada<sup>333</sup>, ou ao vinho dilecto. Estes elementos são também favoráveis ao encontro e à partilha, podendo ainda

<sup>333</sup> Os poemas que temos vindo a analisar demonstram, em geral, os efeitos da animização e personificação. Por exemplo, a embarcação do “Navio distante” apresenta “movediços flancos” e as espumas da água, “lambendo-o em torno”, assemelham-se a “uma bóca entreaberta [com] os dentes muito brancos” (17). Já o sol anuncia o clarear do dia que, “sobre as aguas sorria, incendiado e loiro” (17). Em “Passeio no campo”, a “ferrugem devora e inteiramente veste” as árvores (66); em “Coração triste, fallando ao Sol”, os “halitos do inverno [...] tornam-se as aguas em crystaes de prata” (102). E assim se sucedem estas imagens ao longo de *Cancioneiro*.

atenuar a solidão sentida: “[P]artilhar o olhar sobre a natureza, partilhar a refeição ou o vinho – são formas de conseguir o apaziguamento e inventar a alegria” (Laborinho 1994: 76). Citamos brevemente apenas três exemplos.

No metapoema “Pensamentos do outomno” (59-60), comparando o processo de criação poética a uma árvore em flor, o poeta exorta-se a deixar fluir a inspiração acumulada durante o Estio, estando ciente da fugacidade do tempo (“O Tempo dura apenas um momento/e mais veloz do que a andorinha passa!” [60]) e procurando na apoteose do vinho o incentivo necessário para libertar a inspiração: “Vamos! embora desalentos sintamos,/molhando em vinho os lábios sequiosos,/de todas as vezes que embeber de tinta/os meus pinceis macios e nervosos” (60). Estes “pinceis macios e nervosos” (60) evocam a figura do poeta-pintor, tão comum à própria estética parnasiana: são os instrumentos que o poeta usa no seu trabalho de exploração da imaginação poética, apontando para o manuseamento da palavra poética como imagem e para o poeta como artífice. Esta escrita da poesia que se faz por meio do pincel relaciona-se também com a própria manifestação pictórica da linguagem poética chinesa, que faz de um poema um aglomerado de percepções e imagens justapostas (Leys 2005: 179-207). Ao mesmo tempo que sublinha a transitoriedade da inspiração e do próprio tempo, o poema aponta de forma relevante para a coincidência entre ciclo da natureza e estado de inspiração.

O poema “O Pavilhão de porcelana” ilustra bem o culto do vinho; nele o sujeito contemplador descreve um ambiente de festa noturno a partir da imagem reflectida no lago sobre o qual se ergue o pavilhão onde os amigos estão reunidos. A quadra final adequa-se ao seu próprio estado de embriaguez através do efeito ondulante da imagem que se desenha nas águas do lago. “No Meio do rio” (75-76) elabora o tópico do vinho como

remédio/anestesiante<sup>334</sup>, que ajuda a olvidar a mágoa sentida. Apresenta-se um quadro de imersão de um sujeito poético na natureza, proporcionado pelo barco (batel ou nau), tendo o sujeito por únicas companhias a própria natureza e o vinho. Esta reclusão é comum a muitas das cantigas que compõem *Cancioneiro*, daí inferirmos que o barco seja o símbolo da solidão masculina. O recolhimento espiritual masculino decorre num ambiente preferencialmente nocturno e em contacto directo com a natureza, proporcionado sobretudo por um batel isolado no rio, que ecoa o ambiente de confiança romântica. Como precisa Laborinho, “a natureza (a montanha, os rios, o céu) terá muitas vezes o papel que a mulher detinha no Ocidente. É por seu meio que se faz a grande descoberta interior e o encontro do homem consigo próprio” (1994: 72).

Do ponto de vista da configuração retórico-estilística da imagética feminina, isto é, da retórica do exotismo que ajuda a configurar o imaginário ocidental finissecular sobre o Oriente chinês projectado em *Cancioneiro*, predominam, como já terá ficado claro, recursos simples que contribuem para uma consequente simplicidade imagética. São eles: a dupla adjectivação, a comparação, a metáfora e a sinestesia, que tendem a enfatizar as imagens de partida<sup>335</sup>.

A dupla adjectivação verifica-se sobretudo como tendência tradutória para a adição adjectival, mais concretamente para o desdobramento de um adjectivo do texto de partida em dois adjectivos na versão portuguesa. Esta expansão ou amplificação, sobretudo dupla mas por vezes também tripla, pode indicar duas atitudes distintas: por um lado, a impossibilidade de encontrar um termo expressivo e único para veicular o quadro poético que

<sup>334</sup> “Canção no rio” (71-72) retrata um momento de introspecção na companhia do barco, da flauta (que serve de distração e simboliza a poesia) e do vinho. Também aqui o vinho tem um efeito curativo sobre sentimentos como a “angustia”, a “soledade” e a “magua” (71).

<sup>335</sup> Estes artificios retóricos estão também presentes em “Vaso chinês” que, à semelhança dos poemas de *Cancioneiro*, assenta numa técnica narrativa e nos mesmos contrastes que caracterizam os poemas cancioneris. A temática desta composição e os recursos retórico-estilísticos que a distinguem levam-nos a inferir que ela terá sido produzida durante o período de composição de *Cancioneiro*, entre 1884 e 1890.



se glosa; por outro, a procura de precisão. A dupla adjectivação não é exclusiva da obra em análise, visto ser uma marca estilística da poesia autógrafa de Feijó, como, entre outros, Santos constatou: “[É] que o recurso à dupla e à tripla adjectivação se faz sempre [...] não no sentido da sugestão, mas sim numa sequência gradativa, de clarificação, para a qual as comparações contribuem, também, em grande parte” (1986: 56 n. 30). *Lyricas* e *Ilha* são obras onde a configuração da entidade feminina se faz preferencialmente por meio da tripla adjectivação ou de construções assindéticas. Em *Cancioneiro*, da dupla adjectivação resulta uma profusão de fórmulas copulativas, ou binárias, que se repetem ao longo dos poemas com pequenas variações e que garantem simetria a nível do estilo e paralelismo à arquitectura textual, assim como um discurso homogéneo ao longo da obra, fórmulas que na sua maioria ajudam a configurar moral e fisicamente a mulher chinesa através de um efeito cumulativo (... e ...). São as fórmulas especificamente ligadas à configuração de um perfil feminino exótico que abaixo sistematizamos e para as quais tivemos em conta relações de metonímia com o espaço onde a figura se insere e com os adereços do cenário que a definem:

Quadro 7. Fórmulas copulativas

Nome do poema	Fórmula(s) copulativa(s)	N.º de página
A Sombra da laranjeira	[musica] doce e distante	5
Diante do espelho	[aposento] discreto e silencioso languida e bella	7
As Perolas de jade	radiosa e triumphante	13
	[rosto] tão branco e delicado	14
A uma Mulher formosa	[presente] fabuloso e raro	16
O Pescador	[andorinha] delicada e pura	26
O Leque	Noiva tímida e formosa	33
	[olhar] turbada e pensativa	34
O Imperador	[aragem] mansa e pura	36
A Escadaria de jade	formosa e moça	37

A Flôr vermelha	soberba e triumphante	44
Pensando n'Ella	[lua] branca e pallida amorosa e tranquilla	52
Casa no coração	formosa, extatica Mulher	62
O Batel das Flôres	moça e bella	73
Canto das aves, á tarde	[murmurio] delicado e branco menina e moça	77
Tristezas do Lavrador	[terra] é silenciosa/e triste	94
Esposa honesta	[pérolas de tom] rosado e côr de fogo	99

A fórmula adjectival “menina e moça” remete *ipsis verbis* para o título homónimo da novela pastoril de 1554 de Bernardim Ribeiro (1482-1552), mas muitas das fórmulas acima identificadas parecem ser variações dessa combinação e ecoar um código estético que se estende da Idade Média ao Renascimento. Como se vê, a dupla adjectivação surte um efeito hiperbólico das qualidades morais e dos atributos físicos da mulher louvada, ao mesmo tempo que reforça o exotismo dessa figura.

Camilo Pessanha, no ensaio prefaciador das suas traduções elegíacas, discorre sobre a sua estratégia de tradução<sup>336</sup> dos poemas chineses, afirmando que “[m]enos ainda acrescentei fosse o que fosse, no intuito de relevar pormenores, ou com a preocupação de falsos exotismos” (1993: 76). Os acréscimos identificados em *Cancioneiro*, bem como outros desvios que uma análise comparativa entre texto de partida e texto de chegada revelaria, sobretudo a substituição e a omissão, estariam assim ao serviço de uma estética de acentuação do que Pessanha designa como “falsos exotismos”. Em *Cancioneiro*, para além das fórmulas adjectivais, e embora menos frequentes, há também construções verbais binárias<sup>337</sup>, que cumprem uma mesma função gradativa e enfática, como por exem-

<sup>336</sup> Usamos o conceito “estratégia de tradução” para designar um determinado conjunto de opções de que resulta um determinado comportamento de manipulação textual. Sobre a definição do termo, veja-se o verbete “Strategies” da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Kearns 2009: 282-285).

<sup>337</sup> Suzanne Bernard identifica como um procedimento estilístico-rítmico em *Petits poèmes en prose* a simetria alcançada através da combinação dois a dois de nomes, adjectivos e verbos, ponderando tratar-se

plo “nunca me entendiam, nem prestavam/a minima atenção” (41), “fugir, voar para o paiz natal” (64), “a ferrugem devora e inteiramente veste” (66), “a pouco e pouco se des- via e perde” (67), “extingue e apaga em nosso coração” (72), “ondulando, baloiça leve- mente” (75), “o sol doira e aquece” (85).

Por seu turno, o uso de comparações ou símiles, na sua maioria importados do tex- to de partida (através de “como”, “comparável”, “parecer”, “assemelhar” ou “igualar”), aponta para o que Santos (1986: 54) descreve como “um concretismo clarificador”. Por aqui se depreende a importância do princípio analógico como estratégia discursiva de importação eficaz da alteridade<sup>338</sup>, prática esta que está presente na literatura portuguesa desde os primeiros textos que tematizam o encontro intercultural com espaços fora da Europa (Buescu 1990: 84). No Quadro 8 listamos as ocorrências desta analogia imagética apenas no que toca directamente à figura feminina, mas tomando em consideração a sim- bologia feminina vinculada a determinados elementos da natureza.

Quadro 8. O princípio analógico em *Cancioneiro chinez*: símiles

<b><i>Cancioneiro chinez 1890</i></b>	<b>N.º de página</b>
a voz serena, como um trilo d’ave	5
– toda córada como um fructo ardente	6
A Lua appareceu mais deslumbrante/na amplitude da Noite illuminada/como a mulher que deixa n’um instante,/cahir aos pés a tunica bordada...	8
A melindrosa flôr de pecegueiro/deixei-a como dádiva d’amores	9
a essa que tem as sobancelhas pretas,/eguaes ás duas azas da andorinha	
Mas nos seus labios, como a flôr abrindo,/conserva a mesma rosea carnação	10
Deixou cahir do seio, como estrellas/as perolas d’um fio alvinitente	14
E eu que só via o rosto feiticeiro/d’essa mulher, tão branco e delicado/como o	

de uma marca da educação clássica de Baudelaire (1959: 136). Partilhamos a mesma opinião no que diz respeito à poesia de António Feijó.

<sup>338</sup> Cf. secção 2.2.2. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”, nomeadamente a citação de Christiane Nord (2001: 34) que inicia a secção.

lunar nas folhas do salgueiro	
uma enorme saphira, comparavel/a um ceu nocturno immensamente claro	16
que ficou na janella, á sua espera,/como a andorinha delicada e pura	26
vae regressar levando-lhe o sustento,/como o esposo da timida andorinha	
O moço Imperador está sentado/n'um throno d'oiro e pedrarias bellas:/é como o sol no meio das estrellas,/dos seus illustres mandarins cercado	35
a Imperatriz, como uma flôr altiva/que de viçosas folhas se elevava	36
n'esse beijo tenuissimo igualava/a côr do jade á alvura do setim	37
E no chão marchetado e reluzente,/na ineffavel brancura do luar,/parecia que andava doidamente/uma ronda d'estrellas a dansar!	38
e fallam entre si como em segredo	39
essa mulher suave,/que no jardim visinho oiço cantar/como um gorgueio d'ave	45
a Lua branca e pallida vacilla,/como n'um leito azul onde descança/amorosa e tranquilla...	51
o Homem, este sêr triste e mesquinho,/é semelhante aos Genios immortaes	72
[...] As sobrancellas pretas/parecem, na elegancia do seu arco,/as antenas subtis das borboletas	73
Porém agora a terra é silenciosa/e triste, como viuva lacrimosa/occulta no seu veu desolador!	94

Deste levantamento se confirma a tendência para definir um dos termos em relação a um objecto da natureza, que já vimos desempenhar um papel fundamental não apenas na lírica e no pensamento chineses mas também na obra do poeta António Feijó. O paralelismo analógico é ainda conjugado com o recurso à metáfora e à sinestesia, sendo estas as figuras de estilo dominantes. Elas mostram que o contacto intercultural passa por um exercício de recriação da alteridade, em que a figura feminina e a sua beleza exótica são associadas a um traço característico e familiar da natureza, por meio do qual se integra a mulher na natureza ao mesmo tempo que ela é fixada como objecto natural, isto é, como extensão da própria natureza. Esta evocação sensorial passa ainda pelo acréscimo de marcas gráficas de pontuação. Como atrás vimos, em relação a *Livre*, a obra do poeta-tradutor apresenta uma pontuação mais expressiva, que abusa das reticências e dos pon-

tos de exclamação e que, por esta forma, ao mesmo tempo que reforça o estado emocional do sujeito poético, evita a concretização de ideias, reduzindo-as ao plano da sugestão.

É esta a especificidade da linguagem poética de *Cancioneiro*, que se combina com uma rede imagética que investe sobretudo no pormenor visual. Deste modo, a centralidade feminina torna-se patente não apenas através da representação da mulher chinesa como protagonista do poema, mas também pelas imagens e pelas associações à esfera do universo feminino, que ocorrem na generalidade dos poemas. A concisão e a sugestividade da poesia chinesa levam Yao Jingming a considerar “a expressão pela imagem” como o principal traço distintivo dessa poesia, onde é comum a “atribuição do sentido metafórico ou simbólico às coisas concretas” (Yao 2010: 163, 170) e “são realmente as imagens justapostas que articulam os versos e despertam a associação emocional do leitor” (Yao 2001: 40).

Em síntese, da conjugação de todos estes recursos sobressaem quadros que poetizam uma beleza feminina positiva, causadora de sofrimento quando na impossibilidade de obter o seu favor amoroso e que, inserida na paisagem serena do *locus amoenus*, configura um estado de idílio cuja contemplação é motivo de prazer. Este cenário reporta o leitor português para a lírica trovadoresca, assim reforçando o nosso argumento de que *Cancioneiro* define como intertexto directo a tradição lírica medieval, sobretudo através das cantigas de amor e de amigo, em que “[a] mulher é o seu objecto e um dos seus maiores agentes”, louvando-se em particular os seus atributos físicos (Nemésio 1961: 11). O ambiente de corte imperial a que muitas composições poéticas de *Cancioneiro* dão voz evoca temas e cenários que também o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende reúne. Cristina Almeida Ribeiro descreve o lirismo amoroso desta obra de transição entre o medievalismo e o classicismo como um lirismo que se concretiza “em função do louvor da amada, do lamento pela indiferença desta, da nostalgia suscitada pelo apartamento, do

despeito provocado pela preferência dada a um rival [...], da prospecção de estados íntimos às vezes paradoxais, do olhar transfigurador de uma natureza na qual se busca a identidade” (1991: 33). À excepção da rivalidade amorosa, que nenhum dos poemas em *Cancioneiro* tematiza, os restantes traços definidores do lirismo palaciano reunido por Resende são também sugeridos pela interpretação poética de Feijó.

Dito isto, mediante a sobrevalorização da mulher exótica e de um ambiente poético que convoca de modo constante o feminino, defendemos para *Cancioneiro* o predomínio de uma acepção e de uma geografia essencialmente femininas do Extremo Oriente. Por ela permite-se a exaltação estética e entusiástica de uma China ancestral (ver Anexo 11), que autores como Jaime do Inso lamentam estar a ser corrompida pela crescente ocidentalização e pela ameaça que esta representa aos valores tradicionais. A mulher exótica de *Cancioneiro*, perfilada como guardiã dos valores morais e dos bons costumes, sensual mas inocente, respeitadora do compromisso matrimonial e fiel ao sentimento amoroso, evoca “uma época que não volta – A China Antiga!” (Inso 1999: 241).

Firma-se deste modo o triplo exotismo com que concluímos a primeira parte da nossa dissertação: espaço, tempo e género. Através dele, a esteticização da mulher exótica torna-se sintomática de um programa de esteticização do Oriente sínico e, por conseguinte, de configuração de um “bom” Extremo Oriente (para retomarmos as palavras de Edward Said [2004a: 115]), mas localizado algures num tempo passado e, por isso, não mais acessível. A mulher chinesa é positivamente investida de atributos que fazem dela imagem de um colectivo passado, que está muito próximo dos primeiros contactos europeus com a China de Quinhentos e Seiscentos. E é enquanto imagem mais lata do que seria a mulher nessa China antiga que a consideramos como estereótipo ou, se quisermos, protótipo exotizante da Ásia Oriental. Protótipo no sentido em que seria a possibilidade de concentrar numa única figura um conjunto de características que definem o Extremo

Oriente para a cultura europeia; dito doutro modo, esta feminização poética corresponderia à eleição da mulher exótica como símbolo ou ícone exemplar de um Oriente idealizado a Ocidente, pela qual se recuperaria a imagem esquecida de uma China virtuosa. *Cancioneiro* fixa, portanto, a mulher como figura da tradição e preservação de valores positivos que remete para uma época passada de esplendor e que compete com uma imagem mais recente de um país decadente, que teremos oportunidade de desenvolver aprofundadamente no próximo capítulo com o exemplo de Wenceslau de Moraes.

#### 4.7. Notas conclusivas

Através do estudo de *Cancioneiro* procurámos mostrar que a tradução permite a migração e transacção não apenas de textos mas também de valores estéticos, imagens culturais e modas entre áreas tidas como periféricas à geografia europeia (China) e dentro da própria Europa (Portugal). Apesar da intermediação exercida pela literatura francesa na ligação entre esses sistemas mais periféricos e na revitalização da literatura portuguesa pela introdução de novidade cultural, temática e estética<sup>339</sup>, *Cancioneiro* corresponde, entre nós, a uma das primeiras tentativas de contacto com uma poética extremo-oriental. Nele se verifica, contudo, uma liberdade expressa na manipulação do texto de partida que se justifica, defendemos, sobretudo em função da natureza indirecta da tradução, que valeu à obra a classificação de “adaptação”, “reconstituição”, “interpretação” ou “imitação”. Este exercício de reescrita, onde se mesclam assimilação dos desvios de partida, tradição poética portuguesa (lirismo medieval, classicista, romântico e parnasiano), estética pessoal (como

<sup>339</sup> Elisabeth Oxfeldt (2002) sugere o conceito de “orientalismo periférico”. Explora o imaginário oriental que países periféricos ao sistema literário europeu, nomeadamente a Dinamarca e a Noruega, absorveram a partir do imaginário de países mais centrais como a França, mas também a Inglaterra e a Alemanha, de modo a posicionarem-se não em oposição a uma alteridade oriental mas em relação ao centro europeu, com vista à construção de uma identidade nacional.

constata David Mourão-Ferreira, os “elementos decorativos não conseguiam, no entanto, disfarçar os temas predilectos de António Feijó” [1969: 236]) e estética tradutória (tradutor como artífice, pintor e escultor), permite inscrever o poeta-tradutor na acepção de reescritor enquanto manipulador, conforme definida por André Lefevere: “[R]ewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time” (1992: 8). Enquanto reescrita orientalizante, *Cancioneiro* confirma, a nosso ver, a conclusão de Duarte quando afirma, na esteira de Lefevere, que a tradução é invariavelmente condicionada pela poética dominante na cultura de chegada:

Mas se as questões de poder intercultural podem condicionar o quando e o quê uma cultura de chegada escolhe transferir de uma cultura de partida, a verdade é que, do ponto de vista das estratégias discursivas pelas quais o texto estrangeiro é convertido em texto autóctone, prevalecem sempre os objectivos, as normas, os interesses da cultura de chegada. (2001b: 521)

É esse condicionamento pela poética dominante que faz com que o seu foco de interesse poético se desvie da ligação Ocidente/Oriente<sup>340</sup> para a ligação Ocidente/Ocidente. Argumentamos, por isso, que o Oriente surge na obra de Feijó como um exercício pelo qual teria aperfeiçoado a sua técnica de versejador e diversificado o seu repertório poético, comprovando a sua capacidade de inovação temática e garantindo o estatuto de poeta actualizado, porque em sintonia com as tendências estéticas finisseculares e, logo, a par da modernidade europeia. De acordo com Gil de Carvalho, “o interesse pela poesia chinesa no Ocidente é um fenómeno conhecido. Por três maneiras podemos situá-lo. Exotismo e orientalismo, aproveitamento modernista, disputa e acatamento ‘pós-modernistas’” (1993: 81). Ora, o projecto de tradução exotizante analisado é exemplo da primeira ins-

<sup>340</sup> Esta ligação é analisada com grande cuidado por Catarina Nunes de Almeida na sua tese doutoral (2012).



tância: um fascínio por um exotismo asiático que elege a figura feminina como a sua principal forma de manifestação e que conforma o conteúdo da obra às expectativas orientalizantes do leitor. Daí um exotismo estereotipado, porque assimilado às convenções de chegada; daí um exotismo que, ao cumprir uma finalidade estética orientalizante, se torna uma função da tradução. Na opinião fundamentada de Manuela Leão Ramos, o conteúdo oriental procedente desse fascínio, que traduz um julgamento estético sobre a alteridade, é exemplo de uma influência positiva do Oriente:

O orientalismo de António Feijó é de diverso teor. Nele não se encontra nenhum tipo de orientalismo negativo de tipo saidiano. O seu *Cancioneiro chinês*, de modo tão profissionalmente poético, é o exemplo português mais completo do que MacKenzie apelida de progressão orientalista: influência positiva e libertadora em algumas obras dos artistas ocidentais, dos motivos, temas e imagens da arte oriental. (2001: 178)

O efeito libertador do Oriente por meio da celebração do estético que os artistas finiseculares que se dedicaram ao Oriente vislumbram na arte oriental e transpõem para o discurso poético seria exemplificativo não apenas de uma progressão orientalista, mas também de um trabalho de experimentação poética, em que Feijó teria tirado partido do Oriente como possibilidade de renovação da poesia nacional através da manipulação de um texto mediador francês. E é enquanto manipulação que *Cancioneiro* se afigura como exemplo de tradução cultural, no sentido em que configura e representa uma identidade cultural e estética plasmada em texto literário.

Concordamos, por isso, na esteira de Ramos, que acima transcrevemos, que *Cancioneiro* não faz do poeta-tradutor um orientalista de matriz saidiana – no sentido de uma representação negativa e deformada do Outro – e muito menos na acepção filológica do termo, antes explorando as potencialidades do Oriente chinês através de uma elaboração positiva de exotismo assente numa categoria de género, o feminino. Subscrevemos José Santaemília quando afirma que a tradução é um dos locais privilegiados para a

(re)produção e (re)negociação de identidades, na medida em que pode torná-las visíveis ou invisíveis, positivas ou negativas (2005: 6).

*Cancioneiro* aposta, deste modo, numa moda que, para Gil de Carvalho, fascina não apenas António Feijó como também Alberto Osório de Castro e António Patrício e que difere do exotismo negativo e decadente de Camilo Pessanha, Eugénio de Andrade, Pedro Homem de Mello ou António Couto Viana (1993: 77). Contudo, *Cancioneiro* não deixa de adequar-se à definição de “poesia orientalista” proposta por Andrew Rudd precisamente com base na reflexão de Said, assim se reforçando a própria elasticidade do conceito de “orientalista”: “Poetry of this class was clearly *Oriental-ist* in the sense coined by Edward Said: *Eastern in provenance but appropriated and adapted by Europeans to meet European needs*” (2007: 61; ênfase nossa; ver também Said 2004: 194). O poeta-tradutor apropria-se do espaço, de figuras, paisagens e motivos através dos quais pratica a exotização do oriental por via da tradução, em segunda mão, de material que supõe de origem asiática e que reproduz exclusivamente para o leitor ocidental. Enquanto poesia orientalista e orientalizante, *Cancioneiro* define-se por várias tendências ou orientações, nomeadamente a orientação intersemiótica (combinação do que se entende por poesia clássica chinesa com o âmbito mais vasto das produções artísticas que tematizam a cultura chinesa no sistema de chegada, de que resulta um efeito de eco ou de citação), a orientação eurocêntrica (conformação da alteridade às formas que são parte da tradição poética nacional e às imagens de valorização do Império Chinês que caracterizam o discurso europeu sobretudo de Quinhentos e de Seiscentos) e a orientação exótica (resultante da conjugação das outras orientações e correspondendo, no fundo, a uma prática que inscreve o Oriente chinês numa linguagem poética assente na articulação entre palavra, cor, som e imagem). Dito doutro modo, a obra de Feijó é orientalizante pelos signos que a compõem, mas sem fixar um Oriente que conduza à rejeição da alteridade chinesa ou à

sua percepção negativa. Confirma sim a estética orientalizante que lhe subjaz – a *chinoiserie*. Nos séculos XVII e XVIII, a apropriação de uma poesia de origem exótica e sua estilização não seriam designadas por *chinoiserie*, mas antes por *belle infidèle*, isto é, “l’acte de traduire comme une restitution embellissant (esthétisant) du sens” (Berman 1999: 13). Esta questão conduz-nos a um debate que nos parece importante trazer para o nosso estudo.

No âmbito da actividade tradutória oitocentista, Richard Jacquemond (1992) evoca um paradigma orientalista, que teria começado a definir-se com a crescente tradução sobretudo de textos árabes para francês e se teria acentuado na época romântica, face à atracção por cenários exóticos (McGetchin 2004: 568). Com base na recepção dessas traduções de línguas orientais, o ensaísta delineia dois perfis de leitor que condicionariam esse paradigma de tradição francófona: por um lado, um público-alvo constituído por académicos especialistas (os chamados orientalistas); por outro, o leitor culto em geral, a quem não interessariam as anotações que caracterizam uma tradução académica. Defende que o paradigma orientalista influenciou de forma determinante a linguística e a semiótica da tradução ao impor a norma da adequação científica: “[S]ince Orientalism is first and foremost an area of scholarship, it is no wonder that the criterion of good translation in the Orientalist paradigm is one of ‘scientific accuracy’. The translation is not meant to be read by a nonprofessional reader” (Jacquemond 1992: 149).

A defesa da correcção científica, que poderia ser assegurada por meio de uma tradução literal, acabaria por estar na origem de uma polémica que criaria uma cisão dentro do próprio corpo orientalista, opondo *floristas* e *anti-floristas*<sup>341</sup>, isto é, “those who liked to exoticize and romanticize Asian cultures (the Florists) and those who wanted a more strict and rigorous reliance on direct translation (the anti-Florists)” (McGetchin 2004:

<sup>341</sup> Adoptamos a tradução literal do termo inglês “florist”.

572-573). Prolongando o debate setecentista em torno da prática das *belles infidèles*, esta polémica ficaria conhecida como “a controvérsia *florista*”, que culminou entre 1825 e 1829 e teria repercussões profundas na história da própria Sociedade Asiática de Paris (McGetchin 2004). Sucintamente, aos *floristas*, de que Silvestre de Sacy teria sido um dos principais representantes, interessava a tradução de textos orientais com base nas suas potencialidades literárias e efeitos exóticos (McGetchin 2004: 565, 568), ao contrário do que até então fora a prática comum dos chamados orientalistas científicos, isto é, sinólogos, japonólogos, indianólogos, arabistas, entre outros, que privilegiavam documentos de teor etnográfico, histórico, antropológico, religioso e cultural, em suma, documentos de carácter mais científico no conhecimento da cultura estrangeira. Suspeitas de falta de rigor nas traduções francesas de poesia árabe e persa levaram o alemão Friedrich Eduard Schulz (1799-1829), membro da Sociedade Asiática de Paris, a manifestar-se contra os *floristas* em dois artigos publicados no *Journal asiatique* em 1825, nos quais põe em causa os estudos orientalistas e defende um maior enfoque científico. Acusa uma tendência geral para, nas traduções de línguas orientais, se proceder ao seu embelezamento ou travestismo de acordo com o que seria o gosto europeu, um gesto que considerava prejudicial ao interesse das letras orientais (1825: 218). Em resposta a Schulz, o arabista Jean Baptiste Grangeret de Lagrange (1790-1859), também ele membro da mesma Sociedade Asiática, argumenta que as traduções francesas se distinguem por uma fidelidade escrupulosa e nega que uma qualquer adaptação ao gosto francês possa ser equiparada a embelezamento ou travestismo:

Ajouter quelquefois une épithète, substituer quelquefois un mouvement à un autre, adoucir quelquefois une image, une comparaison qui blesse notre goût, consulter enfin le génie de la langue dans laquelle on traduit, cela ne s'appelle point embellir ni travestir. Et puisque *travestir une pensée* signifie aussi en français la *représenter sous une forme différente*, M. Schulz lui-même peut-il répondre de ne jamais travestir la pensée d'un historien ou d'un philosophe arabe? (1826: 9; ênfase do original)

Estas declarações repetem a polémica em torno das *belles infidèles*, que as estéticas e modas orientalizantes vieram agudizar.

Se, trazendo o debate exposto para o contexto português, as traduções elegíacas de Camilo Pessanha ilustram um projecto mais científico ou enciclopédico, *Livre* e a sua tradução para português aproximam-se da tradição *florista*, que o orientalista Jules Mohl criticara pela matriz erótica e emocional excessiva e McGetchin (2004: 569) analisa como uma abordagem mais fantasista e artística ao Oriente. A agenda *florista* ter-se-ia apropriado da mulher exótica como a figura que melhor se prestaria à leitura erótica, emocional e artística do Extremo Oriente. Assim se compreende a declaração de Ovidio Carbonell de que “é bastante fácil documentar a influência das teorias estéticas do sublime e do belo na interpretação de textos orientais ao longo de todo o século XIX” (2008: 70). Foi no âmbito desta estética de embelezamento orientalizante que *Cancioneiro* teria circulado na cultura portuguesa e transformado o poeta António Feijó num tradutor-esteta.

Segundo Muriel Détrie:

Toutes ces pièces ont en commun de nous présenter une image de la Chine très conventionnelle – et très en-deçà de celle que s’étaient formée les écrivains du siècle des Lumières – qui s’inspire plus de l’iconographie des objets d’arts importés de Chine (porcelaines, laques, paravents, éventails, etc.) que des ouvrages des savants ou des récits des voyageurs. (1989: 312)

George Steiner segue a mesma linha de reflexão:

A *chinoiserie* da literatura, da arte, do mobiliário europeus, da alegoria político-filosófica europeia de Leibniz a Kafka e Brecht, é o produto de um acumular de impressões que se tornam objecto de estilização e selecção. [...] [O] olhar ocidental fixou-se em certas constantes – ou no que se considera serem certas constantes – da paisagem, da atitude e do registo emocional chineses. Cada nova tradução parece depois corroborar, em contrapartida, aquilo que é fundamentalmente uma “invenção da China” pelo Ocidente. (2002: 404-405)

Esta (re)invenção da China, por meio de uma tradução poética indirecta que pratica o esteticismo, relaciona-se com uma questão para cujo conhecimento esperamos que a nossa abordagem a *Cancioneiro* tenha contribuído e que possa constituir um objecto de maior elaboração e investigação futura: a importância da literatura traduzida para a formação do gosto exótico oitocentista, que implica necessariamente definir e historiografar o conceito de “gosto” na formação mais ampla de uma consciência orientalista. Seria em nome desse gosto, subjacente a um imaginário poético colectivo, que se verificaria uma maior liberdade no processo de tradução e pelo qual se simulariam discursos culturais, que em *Cancioneiro* resumimos a uma identidade feminina apologética.

*Cancioneiro* foi, como esperamos ter demonstrado, um marco importante do orientalismo em Portugal, em que o papel da tradução literária na importação de um imaginário oriental, na configuração e na fixação de uma identidade para o Oriente e, por conseguinte, na consolidação dos *orientalia* carece de maior estudo e problematização<sup>342</sup>.

<sup>342</sup> Importa referir que a antologia de Castilho Pais (1997) percorre diferentes discursos teóricos em português sobre a prática da tradução desde o século XV ao XX, não contemplando textos de autores ou tradutores de obras ditas orientais ou asiáticas. O mesmo se pode dizer a respeito de *O Discurso sobre a tradução em Portugal* (1998) de José Sabio Pinilla e María Fernández Sánchez. Com efeito, para além do trabalho mais intenso de Yao Jingming sobre a tradução de poesia clássica chinesa para a língua portuguesa, das reflexões esparsas de Ana Paula Laborinho e de tradutores em prefácios, são poucos os trabalhos dignos de nota. Assinalamos a tentativa mais recente de: John Kinsella. 2011. East Meets West: Some Portuguese Translations of Eastern Poetry. In *Translating Emotion: Studies in Transformation and Renewal between Languages*. Edição de Kathleen Shields e Michael Clarke. Berna: Peter Lang, 55-66.

## Capítulo 5

### Wenceslau de Moraes e o *Eros* extremo-oriental

No capítulo anterior debruçámo-nos sobre um *corpus* muito concreto de poesia traduzida, que nos permitiu estudar um processo mediado de tradução cultural, para o qual identificámos contaminações entre contextos de partida e de chegada e procedemos à descrição (preliminar e macrotextual) de *Cancioneiro* e sua análise. Neste capítulo, pela dimensão mais lata do *corpus* e pela natureza dos textos em estudo, que não consistem em texto traduzido mas resultam de uma tradução cultural, importa salientar dois aspectos.

Primeiro, a nossa atenção recai sobre um conjunto de obras em que incluímos todos os textos publicados em livro por Wenceslau de Moraes. A esses livros publicados chamaremos *a prosa moraesiana*, expressão de que excluímos o conteúdo das cartas que compõem a sua correspondência privada. É a ideia que o autor forma do feminino exótico, através de um contacto directo, e por meio dele do Extremo Oriente – Macau/China e, mais pormenorizadamente, o Japão – que exploramos neste capítulo. Segundo, a nossa reflexão aposta no cruzamento de leituras interdisciplinares que visa fundamentar o que estudos anteriores sugerem mas não constataam ou concretizam: a feminização do Extremo Oriente na obra moraesiana, que traduz uma forma estética e ideológica de descrever as relações de poder envolvidas no relacionamento entre Portugal e esse espaço geo-imaginário.

O antropólogo holandês Ten Kate teria definido Moraes como um “escritor que faz geografia literária” (Anón. 1955: 272), talvez inspirado nos apontamentos de José Osório de Oliveira (1931) sobre a sua obra. É nosso objectivo mostrar que o autor faz geografia literária através da feminização do Extremo Oriente, que é um dos elementos estruturadores da tradução cultural de que Wenceslau de Moraes é agente, em particular no que toca

ao Japão. Ciente das potencialidades retóricas da feminização do Japão, Traise Yamamoto acredita, tal como temos vindo a defender e reforçaremos neste capítulo, que este não é um fenómeno exclusivo das literaturas de língua inglesa: “[A]lthough my discussion centers primarily on the United States and Britain, I do not believe that the feminization or exoticization of Japan or the sexualization of the Japanese women is a discursive or ideological practice limited to those two countries” (1999: 12).

Mediante o exposto, procuraremos no presente capítulo identificar linhas temáticas e imagéticas dentro da prosa de Moraes que nos permitam definir o seu pensamento sobre o feminino extremo-oriental. Para isso, procederemos ao enquadramento da análise, após o qual traçaremos o perfil biobibliográfico do escritor, apresentando por ordem cronológica de publicação cada uma das suas obras, que articularemos, num segundo momento, com a sua concepção de “exotismo”. De seguida, analisaremos a leitura que o autor propõe da alteridade feminina extremo-oriental e as conotações que lhe associa. Subdividiremos, para isso, a nossa análise do feminino exótico de acordo com os espaços em que o autor o percebe e a partir de onde escreve. Relacionaremos a leitura proposta com a situação histórica das culturas em comparação e contraste, tentando evidenciar as múltiplas valências da retórica da feminização do Extremo Oriente.

### **5.1. Enquadramento da análise**

Ao enveredar, na sua obra, por uma abordagem marcadamente comparativa e explicativa ou comentada, Wenceslau de Moraes visa aproximar a realidade nova do mundo familiar do leitor português, que elege como cúmplice das suas impressões e reflexões, e evitar o desconforto do leitor perante a novidade geocultural. A propósito da comparação, Maria Tymoczko (2010: 236) salienta que ela é uma das ferramentas cognitivas mais importan-



tes à disposição do homem e que, no caso da tradução cultural, serve o entendimento intercultural. Na sua prática comparativa, Wenceslau trata a Ásia Oriental como espaço habitado não por uma massa anónima, indiferenciada, mas por grupos com práticas e rituais próprios, circunscritos a territórios geográficos bem delimitados. Para cada especificidade geográfica tenderá, porém, a homogeneizar essas práticas e rituais bem como o tecido humano que a habita.

Os títulos dos seus livros (reveja-se o Anexo 1), que apresentaremos em 5.2.1., apontam, em geral, para uma preocupação documental e etnográfica – através da inclusão de palavras ou expressões como “traços”, “paisagens”, “culto”, “cartas”, “relance”, “caderno”, “impressões íntimas”, “historia”, “alma”, “serões” –, combinada com uma análise intimista e impressionista, mas culturalmente didáctica. O mapa temático que os títulos permitem construir revela o hibridismo tópico da sua prosa, que mescla, como se vê, temas como história, cultura, etnologia, mitologia, literatura, meras curiosidades (incluindo a fauna e a flora), enfim, temas que a fazem oscilar entre um registo mais erudito e um mais familiar. É sobretudo através do último que Moraes manifesta a sua preferência pelo folclore da Ásia Oriental, que os títulos também acusam, e que está patente nos contos e nas lendas populares que traduz e comenta ao longo da sua obra, a que nos reportaremos sempre que os consideremos pertinentes para o nosso argumento. Os títulos de igual modo acusam a localização estratégica do autor dentro do meio estrangeiro afecto à sua produção literária, primeiramente em Macau, de seguida no Japão, e comprovam a sua predilecção por este último. Ao impacto profundo que o Japão surte em si, contrapõem-se Macau e a China, esta muitas vezes pensada a partir de Macau. As referências a Macau e/ou à China resumem-se a apontamentos dispersos que servem tendencialmente como contraponto negativo ao Japão. Constata-se, assim, a polarização do Extremo Oriente em dois espaços geoculturais que, como veremos, apresentam pontos de aproxi-

mação e continuidade mas sobretudo de divergência, que fazem desse Oriente um espaço percorrido por contradições que, no fundo, se complementam.

Do ponto de vista da recepção, a crítica literária reconhece a vertente etnográfica da obra moraesiana, enquadrada na sua própria actualidade histórica. Alfredo Mota é da opinião de que “quem se queira dedicar ao estudo da etnografia do país [o Japão], encontra nos seus livros e na sua correspondência valiosos elementos” (1974: 1). A recepção crítica confirma-o como bem-sucedido na divulgação da cultura e da diferença nipónicas, ao reconhecê-lo como o principal mediador nas “coisas japonesas”. É com frequência que a crítica recorre ao campo semântico e metafórico da tradução para descrever esse papel de mediação. Por exemplo, Armando Martins Janeira (1914-1988), fiel admirador de Moraes e um dos principais especialistas e promotores da sua obra, refere-se-lhe como “náufrago entre duas culturas” (1954: 229) ou apelida-o de “intérprete português do Japão” (1966), recuperando a figura seiscentista do intérprete jesuíta João Rodrigues *Tçuzzu*, bem como a própria actividade dos *línguas* missionários. Jorge Álvares designa-o como “divulgador incansável das coisas japónicas [...] um produto do encontro entre duas culturas: a japonesa e a portuguesa” (1985: 26), e João Barreira não hesita em classificá-lo como “agente de intercultura” (2003: 163), que transita entre universos culturais e pôs termo a um prolongado período de silêncio sobre o Japão em Portugal desde a saída forçada dos portugueses no século XVII.

Nesta construção de um diálogo intercultural, tão própria do tradutor cultural, a sua escrita incorpora ainda informação autobiográfica, que o uso predominante da primeira pessoa do singular realça, acusando uma prosa muito próxima da diarística. Esta opção mostra, por um lado, como autor textual e autor empírico são quase sempre coincidentes e, por outro, como Moraes assume a sua escrita como uma forma de auto-análise e revisão, de si, dos seus valores, do seu país e da civilização ocidental, que acreditava estar a atra-

vessar uma crise que estaria a desestabilizar o homem e a destruir a imaginação. Com efeito, Óscar Lopes insere Wenceslau de Moraes numa “geração descrente da razão científica” (1987: 141). Descrente da nação e do progresso, da missão cristã e do homem ocidental, procurando a Oriente o conforto espiritual e moral que não conseguiria encontrar a Ocidente. Já Rui Ramos (1994: 328-329) integra-o no grupo dos “desenraizados”, onde figuraria ao lado de Eça de Queirós e de poetas como António Nobre (1867-1900) e Manuel de Laranjeira (1877-1912), aos quais acrescentamos o nome de Camilo Pessanha.

Talvez pelo desânimo instalado, Moraes define a sua escrita em termos tacticamente humildes e desinteressados, por vezes mesmo pouco lisonjeiros: “A respeito dos meus livreiros, [...] [n]ão os procures; eles pouco ou nada valem” (carta 5 Fevereiro 1927 a João Amorim – Moraes 1993c: 145). Ao desvalorizar a sua literatura de ligação entre dois extremos periféricos (Portugal dentro da Europa e Macau/China e o Japão em relação a Portugal e à Europa), o autor posiciona-se a si mesmo<sup>343</sup> e à sua prosa na margem dessa ligação e do próprio sistema literário português, quando a crítica confirma a sua centralidade como elo de contacto entre Portugal e o Extremo Oriente.

Pelos diversos motivos apontados, a crítica tende a igualar Wenceslau de Moraes a outros escritores europeus de narrativas de viagem, em particular os que o próprio convoca na sua prosa. Moraes nunca se exime a expressar a sua admiração, quando não mesmo dívida, relativamente à obra dos que versaram o Extremo Oriente, desde autores nacionais, embora escassos, a outros de origem sobretudo francesa e anglo-saxónica. Dentre os estetas literários que cita (por exemplo, *OYKH* 2006: 136-140) sobressaem

<sup>343</sup> Moraes inclui-se num grupo de escritores que define nos termos seguintes: “Outros escritores, que não cuidam de fama ou de dinheiro, seja porque não possam atingir aspirações tão altas, ou porque escrevam pelo simples deleite de escrever, ou porque obedeçam ao impulso irresistível de dar forma pela escrita ao pensamento, esses contentam-se muitas vezes em vir contar o ramerrão da vida simples, tal como ela se apresenta de ordinário, – uma enfiada de minúsculas bagatelas; – uma impressão de acaso, um instantâneo de paisagem comezinha, uma palestra das ruas, tudo lhes serve, não fazem escolha nem de incidentes nem de aspectos” (*OYKH* 2006: 196).

Pierre Loti e especialmente Lafcadio Hearn (1850-1904). A estes juntam-se nomes como o de Édmond de Goncourt (1822-1896), que ele vê como “um verdadeiro amoroso do exotismo... [...] delicado esteta sedentário” (OYKH 2006: 140)<sup>344</sup>, e os dos japonólogos Basil Hall Chamberlain (1850-1935)<sup>345</sup> e Percival Lowell (1855-1916), ambos membros da Sociedade Asiática do Japão. É este contágio da erudição literária ocidental que faz com que a prosa moraesiana participe do diálogo europeu sobre o Extremo Oriente.

Na literatura e história nacionais, Wenceslau tende a ser colocado lado a lado com nomes como João de Barros, Luís Fróis, Diogo do Couto, Luís de Camões, Fernão Mendes Pinto e Camilo Pessanha, pela experiência em primeira mão que todos partilham do Extremo Oriente (Álvares 1985: 24). É sobretudo Fernão Mendes Pinto que ele considera como o seu mentor e iniciador nas coisas asiáticas: “Mendes Pinto, assalta-me o desejo irresistível de abraçá-lo... em espírito, como a um irmão, um irmão mais velho na boémia da vida [...]. O que tu foste, para a tua época, foste um notabilíssimo escritor e um maravilhoso impressionista, além de um traficante de pouca habilidade e de um aventureiro incorrigível” (FMPJ 2004: 39). É a Mendes Pinto que dedica a primeira edição de *Dai-Nippon (o grande Japão)*<sup>346</sup>; é ele quem enaltece em detrimento de Camões, com base na oposição entre realismo e idealização que, no seu entender, distingue a obra de cada um:

<sup>344</sup> O conhecimento da literatura francesa não se reduz a Loti nem a Goncourt. Sobre o primeiro autor, cuja obra Moraes revela conhecer profusamente, ele não se restringe às temáticas nipónicas, mencionando desde o conto *Les Trois dames de Kasbah* (1883) (BOT 1916: 301) a *Madame Chrysanthème* (OYKH 2006: 139; CJ 1905: 123). De Édmond de Goncourt revela conhecer *La Maison d'un artiste* (1881) (SJ 1973: 114), *Outamoro: le peintre des maisons vertes* (1891) (TEO 1971: 204-206; SJ 1973: 114) e *Hokousai* (1896) (SJ 1973: 114; CJ 1904: 123). Moraes também terá lido os escritores naturalistas Émile Zola (BOT 1916: 263) e Lamartine (Moraes citado em Pereira e César 1937: 153), bem como Anatole France (1844-1924) (VJ 1985: 338), entre outros.

<sup>345</sup> Da obra de Chamberlain destacamos apenas *Things Japanese; Being Notes on Various Subjects Connected with Japan – for the Use of Travellers and Others* (1890), que corresponde a um conjunto de “ensaios-miniatura” (Chamberlain 1939: 413) que se apresentam sob a forma de entradas enciclopédicas, ordenadas alfabeticamente, e se reportam a elementos tidos como definidores da cultura japonesa, muitos dos quais são tematizados, e por vezes parcialmente traduzidos, por Moraes.

<sup>346</sup> “À memória dos viajantes portugueses no século XVI e especialmente à de Fernão Mendes Pinto que tão bem descreveu o Japão no seu tempo” (DN 1972: s.p.). Na edição original de 1897, em vez das preposições “no” lêem-se as preposições “do”. Este livro será doravante referido como *Dai-Nippon*.

Camões, o grande Camões, erguendo-se às arrojadas eminências do mito épico, viu os homens apenas como heróis e assim fez *Os Lusíadas*. Fernão Mendes Pinto, contemporâneo de Camões, mas muito mais modesto do que ele, escrevendo a *Peregrinação*, deu à luz da publicidade apenas um livro de notas de viagem; em íntimo contacto com muitos aventureiros, cuidou de descrevê-los como eles *realmente se lhe ofereciam ao exame*. (FMPJ 2004: 40; ênfase nossa)

Moraes não apenas se considera prosseguidor de Mendes Pinto como também acredita na excepcionalidade lusa no que toca ao conhecimento do Japão. Defende que o pioneirismo português no contacto com esse país faz com que “nenhum povo europeu po[ssa] melhor compreender este espírito japonês do que nós, portugueses” (RAJ 1973: 36). Tacitamente esta convicção sugere que o autor se consideraria privilegiado na sua tarefa de apreensão e tradução do Japão.

Fidelino de Figueiredo subscreve esta visão do autor, em “O Homem que trocou a sua alma” (1925), asseverando que “[o] japonismo é português nas origens porque foram os portugueses que primeiro conheceram o Japão e que o revelaram á Europa” (1925: 16). Em 1954, um comentador d’*O Primeiro de Janeiro* refere-se não a japonismo mas a orientalismo, descrevendo Moraes como o introdutor do orientalismo na literatura portuguesa: “Introduziu em Portugal o orientalismo e restaurou um género, a literatura de viagens e temas exóticos” (Anón. 1954: 3). Críticos como Julião Quintinha (1954: 152) mencionam mesmo um género orientalista mas do qual apenas Moraes seria o único representante. Considerações semelhantes fizera Francisco Penajóia (pseudónimo de Francisco de Carvalho e Rêgo [1898-1960]) uma década antes: “Nós não temos literatura orientalista, digna dêste nome.//Temos sim um escritor das coisas do Oriente, um verdadeiro génio comparável, ou superior, ainda, aos melhores escritores orientalistas dos outros países: Wenceslau de Moraes” (1944: 285). Apesar de negar a existência de uma tradição orientalista na literatura portuguesa, Penajóia reconhece Moraes como um escri-

tor orientalista que integra o repertório europeu do orientalismo literário. José Osório de Oliveira (1931: 79), tendo embora em mente a ideia de romance, é peremptório ao afirmar que não existe uma literatura colonial portuguesa, elegendo a obra de Moraes como a que estaria mais próxima desse tipo de literatura: “Porque [*sic*] motivo só um oficial de marinha, Wenceslau de Moraes, escreveu uma obra de exotismo, não, infelizmente, sobre as nossas colónias, excepção feita a alguns capítulos sobre Macau?” (Oliveira 1931: 86). Quer se descreva a sua obra como japonismo ou orientalismo, quer se descreva como literatura de viagens ou literatura colonial, o exotismo é um denominador comum.

Sobretudo na sua escrita do Japão, Moraes buscava o chamado *Yamato damashii* (大和魂), aquilo que traduz como “*espírito japonês, o cavalheirismo japonês*” (CJ 1904: 175; ênfase do original). Noutras ocasiões, em vez de *Yamato damashii*, refere-se à “alma japonesa”, que define como a “significação do pensamento íntimo do indivíduo, dos indivíduos, na apreciação das coisas”, mais adiante constatando que “[f]eições morais e feições físicas distinguem um indivíduo de outro indivíduo, e também, necessariamente, uma raça de outra raça; em cada raça, pode dizer-se, palpita um modo especial de sentimento [...], do carácter afectivo do povo japonês” (RAJ 1973: 31-32). Lemos a busca do *Yamato damashii* como a procura explícita da origem mítica da nação japonesa, que residiria nas histórias, nas lendas do povo, enfim, no seu passado histórico e popular, com o qual Moraes dialoga constantemente. A confirmar estes ecos românticos transcrevemos o seguinte excerto:

Os velhos cancioneiros, as fabulas, os proverbios, tudo isto que agora está em moda chamar-se o *folk-lore*, e que constitue um cabedal preciosissimo para o estudo psychologico dos povos, redobra de interesse quando se trata do Japão: por um lado, pela abundancia da materia, datando das mais remotas éras, o que tende a proporcionar maior somma de deleite; por outro lado, porque, assimilando facilmente o japonês as exterioridades das civilizações estranhas, só pelo *folk-lore* se póde ir desvendar, embora mui de leve, o mysterio da alma nipponica, despida do verniz das convenções. (CJ 1905: 341)

Do excerto ressalta a importância do folclore no conhecimento do elemento estrangeiro, conhecimento esse que Moraes construirá com base numa diferença ou ausência. O Japão será, com frequência, descrito em termos daquilo que o Ocidente não é ou não tem. A estratégia comparativa em que aposta assenta, portanto, numa retórica da diferença, que está presente na divisão clara que o autor faz entre o seu objecto de estudo e o público visado na sua escrita. Nela é constante a preocupação em separar a “nossa raça branca” ou o “espírito do europeu” da “Ásia [que] é outra coisa” (CC 2008: 9-10). Esta preocupação em definir o oriental como uma subjectividade e uma raça aparte pode sugerir, numa primeira análise, um orientalismo de matriz saidiana, no sentido da imposição de uma superioridade europeia sobre um Outro tido como necessariamente inferior. Tal visão é, no entanto, contradita pela ênfase que, ao longo da sua prosa, coloca no Japão como modelo elevado a seguir, uma “outra coisa” através da qual apela à complementaridade entre Europa e Ásia. Já as “mais remotas éras” apontam para um período anterior ao Japão moderno, que o autor procurará de forma obsessiva. A retórica da diferença que singulariza o Japão e a busca de um passado ancestral são, como veremos e aqui antecipamos, os dois grandes pilares argumentativos que sustentam a obra moraesiana.

Esse Japão histórico teria sido testemunhado por Fernão Mendes Pinto, que por vezes Wenceslau de Moraes justapõe a Pierre Loti: “As grandes obras literárias não têm época [...]. A obra literária de Mendes Pinto está neste caso; lê-se hoje com o alvoroço e com o amor com que se lê um livro de viagens de Loti” (FMPJ 2004: 39)<sup>347</sup>. Moraes não se escusa, todavia, de criticar o aventureiro luso pelo seu silêncio perante o que designa

<sup>347</sup> O efeito despertado pelo maravilhoso exótico de Mendes Pinto e o facto de ter sido um *best-seller* seiscentista (Laborinho 2004a: 36) são iguados ao impacto do exotismo pitoresco de Loti e ao facto de também a sua obra ter sido um *best-seller* mas oitocentista. Note-se que seguimos a definição de “maravilhoso exótico” conforme sugerida por Claudia Egerer: “Yet during the Renaissance [...] the exotic is applied to the esoteric and hidden, beyond general knowledge [...]. The more widely used term to express wonder experienced in face of all the exotic novelties is the ‘marvellous’. [...] It referred to novelty and rarity as well as the foreign, strange and bizarre” (2001: 19).

como “o enlevo feminino” (*FMPJ* 2004: 43). Faz suas as palavras de Hearn, quando defende que “[o]s mais admiráveis produtos estéticos do Japão [...] [são] as suas mulheres” (*RHJ* 1972: 191). Considera Hearn uma autoridade no tocante à mulher japonesa e, tal como ele, tende a objectificá-la como um produto estético. Carl Dawson reconhece esta inscrição estética não apenas em Lafcadio Hearn, mas também em Percival Lowell e em Ernest Fenollosa (1853-1908), que faria parte do círculo de amizades de Hearn:

Fenollosa also conceived of Eastern civilization as “feminine,” Western as “masculine” (except in certain paradoxical ways by which Western love symbolized the feminine and Eastern “martial faith” the masculine). [...] Fenollosa’s opposition of East and West provided a common enough way of assessing Japan in relation to the West. Percival Lowell defined East-West differences as a function of the masculine West dominating a feminine East [...]. (Dawson 1992: 138)

Hearn’s own association of the East and motherhood was [...] part of a shared creation – the Orient – which predates the Oriental movement of the nineteenth century, the recreation of the exotic East for Western purposes. (Dawson 1992: 146)

Os dois excertos transcritos alertam para a generalização da tendência para feminizar o Oriente no final do século XIX, a que subjaz a metáfora Ocidente/homem/activo vs. Oriente/mulher/passiva. Como vimos sobretudo no Capítulo 3, esta metáfora teria servido três principais propósitos: como critério de medição do progresso civilizacional; como confirmação da superioridade ocidental; e como simulação da ideia romântica do Oriente como berço da vida, ou seja, como fonte de novas experiências. Na obra de Moraes, a feminização do Extremo Oriente serve simultaneamente como critério de medição do progresso civilizacional que ele reconhece no Oriente, como evidência do atraso não oriental mas ocidental, e como possibilidade de regeneração do Ocidente pelo Oriente, a que acresce, por isso, um vincado intento antropológico e pedagógico, assim como aquilo que o autor chama “cunho estético” (*RAJ* 1973: 169). Antecipamos assim a preferência



sistemática de Wenceslau de Moraes pelo Outro (oriental) em detrimento do próprio (ocidental) e, dentro do quadro extremo-oriental, pelo Japão em detrimento da China.

A 13 de Abril de 1906, Moraes comenta com o amigo Alfredo Ernesto Dias Branco (1862-?) que “[a]s mulheres, em qualquer circunstancia e em qualquer paiz, constituem os melhores documentos para o estudo de um povo” (carta VIII – Moraes 1933: 51). E é enquanto documento cultural que sugere deter-se um dia mais longamente sobre a mulher japonesa: “Se um dia me sobraem ocios e pachorra juntamente, hei de ainda escrever um longo capitulo inspirado na mulher japoneza, tal como eu a compreendo, ou antes, tal como a não compreendo” (PCJ 1906: 206). A julgar pela importância temática da figura da mulher japonesa na sua obra, esse longo capítulo foi, é certo, escrito e reescrito. Cumpriu, sem dúvida, o que designa como “um dever de estética” (VJ 1985: 21), pois, para Wenceslau, a “mulher japonesa – é bem sabido – constitui um dos grandes encantos do Japão” (VJ 1985: 358). É nessa qualidade que a imagem da mulher extremo-oriental é instrumentalizada para servir como meio de reflexão sobre o espaço asiático e sobre as possibilidades de relacionamento entre Portugal e esse espaço; é uma figura central e foco de interesse permanente, conquanto não única.

Como esperamos mostrar, a mulher extremo-oriental assume na literatura de Wenceslau de Moraes um valor diferenciador, enquanto símbolo do bem e do apazível, que a enaltece e, por implicação, enaltece também o Extremo Oriente. Mesmo quando este feminino exótico não é explicitado através da referência concreta a figuras femininas, há estratégias discursivas que, tal como analisámos para *Cancioneiro chinês*, moldam uma compreensão do Extremo Oriente enquanto espaço feminino. Como evidenciado pela literatura crítica (por exemplo, Laborinho 2004a: 51-60, 2004b: 12; Vital 1998: 53-73; Janeira 1987, 1972a; Lopes 1987: 151-158; Quintinha 1954: 154), é a mulher japonesa que merece um lugar de destaque nesse espaço asiático. Na obra *No Japão. Impressões*

*da terra e da gente* (1903), o diplomata brasileiro Oliveira Lima (1867-1928) assevera que “[m]ui raro será o escriptor estrangeiro que não haja entoado os louvores da Japoneza”, um gesto que justifica pelo seu “encanto physico”, “pela formosura moral” ou mesmo pela curiosidade ocidental em “penetrar o segredo da sua formação psychologica”, descrevendo-a como “o sorriso vivo do Japão, da mesma forma que o Japão é o sorriso vivo da natureza” (Lima 1903: 214, 221)<sup>348</sup>.

Reconhecendo o pendor europeu para feminizar o Extremo Oriente, Wenceslau reporta-se ao estímulo passional e sexual que dominaria o homem europeu, talvez numa tentativa de explicar a sua atitude textual: “A mulher é tudo. [...] [E]m todas as nossas emotividades estheticas, em todas as nossas concepções artisticas, em todos os nossos prazeres, e até em todas as nossas fórmas de linguagem, o encanto dos sexos, embora extra-humano, surge como o estímulo supremo” (*CJ* [1928a]: 46). Define ainda a procura do feminino como uma propriedade da literatura e do carácter europeus: “[A] obsecação do sexualismo passional não alanceia o asiatico como alanceia o europeu; o prestígio feminino, parece, exerce em nós – pobres almas doentes – muito mais intensamente os seus feitiços” (*CJ* [1928a]: 198; ênfase do original). Para o autor, a obsessão pelo que designa como “sexualismo passional” seria endémica entre os europeus, que classifica como “pobres almas doentes” e nas quais parece incluir-se. Identifica assim o que considera ser a pulsão sexual masculina europeia para o *Eros* feminino extremo-oriental como uma patologia, justificando deste modo a sua própria obsessão.

Impõe-se ainda mencionar, nestas considerações iniciais, que, na sua reescrita da alteridade oriental através do género feminino, Wenceslau se preocupa em completar e

<sup>348</sup> O diplomata e historiador brasileiro cita Wenceslau de Moraes, com quem teria travado conhecimento em Kobe (F. C. Gouveia 1976 in Abreu 2006: 2), a partir de *Dai-Nippon*, que inclui na bibliografia final da sua obra. Descreve o autor português como “escriptor de grande sinceridade de emoções e raro merecimento de expressão” (Lima 1903: 214 n. 1) e comenta a sua fixação pela japonesa, “cuja flexibilidade, agilidade e genio um escriptor da nossa lingua cantou com entusiasmo communicativo n’um livro que é um hymno ao Japão, palpitante de toda a paixão erotica do velho lyrismo portuguez” (1903: 214).

intercalar as suas reflexões com imagens, desde fotografias e desenhos a pinturas ou gravuras, ora da sua autoria (como é exemplo *Os Serões no Japão*<sup>349</sup>) ora encomendados a artistas japoneses (como é exemplo *O Culto do chá*<sup>350</sup>, com ilustrações a cor pelo pintor Yoshiaki e gravuras do artista Goto Seikodo). Não obstante o valor argumentativo das ilustrações que emolduram a obra moraesiana para a fixação de uma identidade feminina exótica, elas não são objecto de análise nesta dissertação, embora a elas nos possamos reportar ocasionalmente. Com efeito, ao longo do século XIX, os autores de narrativas de viagem sentem-se impelidos por um público-leitor cada vez mais exigente a confirmar a veracidade das informações veiculadas por meio de materiais de medição etnográfica, tais como postais, fotografias, mapas e outros documentos iconográficos. Trata-se de assegurar uma “fidelidade etnográfica” pela qual se reforça o laço de confiança entre narrador e leitor, que é evocado sobretudo através de questões retóricas, interpelações directas e locuções interjectivas. Moraes encena, por este meio, uma interacção dialógica dupla: por um lado, entre o narrador e o leitor português; por outro, entre o leitor e a alteridade que textualiza. Através deste diálogo encenado assevera o valor testemunhal e a fidedignidade que reclama para os seus textos com base no seu trabalho de campo<sup>351</sup>; ao assumir-se como intérprete familiar (porque originário de Portugal) da cultura japonesa, que proporciona, nessa qualidade, um testemunho ocular que vem de fora para dentro (porque situado na cultura do Outro sobre o qual escreve), partilhando as suas opiniões com o leitor, contraria porém a neutralidade que o etnógrafo procuraria (Crapanzano 1986: 53).

<sup>349</sup> Doravante referido como *Serões*.

<sup>350</sup> Doravante referido como *Culto*.

<sup>351</sup> Por exemplo: “Sei que ides gritar-me que exagero, e eu afianço-vos que não” (DN 1972: 208).

## **5.2. Wenceslau de Moraes, intérprete cultural do Japão e prosador do exótico**

O exílio voluntário de Wenceslau de Moraes no Extremo Oriente, iniciado em Macau e continuado no Japão, e a sua rápida adaptação ao estilo de vida japonês, participando das práticas locais e interagindo com as populações indígenas, sugerem um processo de aculturação aparentemente bem-sucedido. Era pelo menos esse o seu desejo, o da asiaticização: “Como eu seria feliz nesta existência simples de labuta, se pudesse chamar a esta terra a minha pátria!” (TEO 1971: 232). Alguns descrevem Moraes como o assimilado; é o caso do crítico japonês Oishi Yuji que, num “Editor’s Note” do *Japan Quarterly*, defende que o escritor português assimilou os costumes e modo de vida nipónicos, ressaltando como sinais visíveis dessa assimilação o uso (diário) de quimono e *geta* (1993: 363), que todavia ostentava a par da típica boina portuguesa, como os seus retratos mais conhecidos evidenciam (por exemplo, Pires 1993: 132; Barreiros 2004: 16).

Apesar de existirem biografias diversas e bastante completas sobre Wenceslau de Moraes, sintetizaremos, numa primeira instância, sobretudo com base na sua *Fotobiografia* por Daniel Pires (1993), os principais acontecimentos que marcaram a vida do autor e apresentaremos de forma sumária as obras que analisamos neste capítulo. Num segundo momento, definiremos a estética do exótico por ele professada, em paralelo com o contributo teórico de Victor Segalen (1978), o que nos permitirá contextualizar a obra moraesiana e nela situar a configuração do feminino extremo-oriental.

### **5.2.1. Perfil biobibliográfico**

Nascido Wenceslau José de Sousa Morais (30 Maio 1854, Lisboa – 1 Julho 1929, Tokushima), filho do general Wenceslau de Sousa Morais, conclui em 1873 o curso preparató-

rio de Marinha na Escola Politécnica de Lisboa e, dois anos mais tarde, o da Escola Naval. Assim inicia a sua carreira na Marinha, cumprindo missões sobretudo em África e na Ásia: “[V]oei [...] por todo este mundo exótico fora: – pelo oceano imenso – águas e céu, pela África selvática, pelo Egipto, por Argel, por Zanzibar, por Aden, por Colombo, por Syngapura, por Bangkok, por Saigão, pela China, por Java, por Makassar, por Timor e mais ainda...” (OYKH 2006: 141). Feito guarda-marinha em 1875, ingressa em Dezembro de 1876 no navio *África* para a estação naval de Moçambique<sup>352</sup>, realizando a partir de então várias missões pelo continente africano. Permanece três anos, de 1880 a 1883, em Moçambique, para onde volta a embarcar em 1885. Promovido a primeiro-tenente em 1886, regressa por diversas vezes à metrópole por decisão da junta médica.

É enviado em 1888 para Macau, a bordo do *Índia*, ingressando logo de seguida em diversas missões na canhoneira *Rio Lima*, que o leva a Hong Kong, Timor, Amói (Taiwan) e a outras cidades chinesas como Fucheu, Xangai, Dagu e Qufu, regressando a Macau apenas em Setembro de 1889. Nesse ano visita pela primeira vez o Japão (Kobe, Iocoama e Nagasáqui). Teria sido também a partir de 1889 que começa a viver com a anglo-chinesa Atchan, de quem tem dois filhos, José de Sousa Moraes (1891-1946) e João de Sousa Moraes (1892-195[?]). Visita a pátria pela última vez em Outubro de 1891, regressando no final desse ano a Macau, onde é promovido a capitão-tenente e nomeado imediato da capitania do porto de Macau. Passa ainda a assegurar as funções de delegado do superintendente de importação e exportação do ópio, posto de que é exonerado em 1894. Um ano antes, em 1893, é encarregado de adquirir em Tóquio material de artilharia para a guarnição de Macau, sendo esta a sua segunda viagem ao Japão. Na mesma altura começa a leccionar português no antigo seminário de S. José, então Liceu Nacional

<sup>352</sup> Sobre a experiência ultramarina de Wenceslau de Moraes na África portuguesa, veja-se a colectânea póstuma: 1954. *Páginas africanas*. Antologia Tropical. [Porto]: Editorial Cultura.

Infante D. Henrique<sup>353</sup>, onde trava amizade com Camilo Pessanha e convive diariamente com ele. Essa amizade leva Pessanha a dedicar-lhe, em *Clepsydra* (1920), o poema “Viola chinesa” (1995: 108) – cuja agitação “dolorosa” e “morosa” provocada pelo compasso lento da viola bem poderia ecoar a lembrança de uma gueixa com o seu *shamisen* –, assim como a elegia chinesa “Sobre o terraço”, publicada seis anos antes (1914) e que abaixo transcrevemos:

Os antigos mortos, invisivelmente  
Vêm ainda ao seu terraço antigo...  
Já sopra da nona lua o vento lamentoso.  
De *os três rios* devem estar a chegar os gansos de arribação.

Cobrem nuvens a vastidão dos dois *Kuang*s.  
Declina, pálido, o sol, sobre *Pang-Lai*.  
Desterrado da pátria e sem notícias dela,  
Para essas bandas volvo de contínuo os olhos.  
(Pessanha 1993: 85; ênfase do original)<sup>354</sup>

Conclui-se do exposto que a mudança para a Ásia Oriental foi condicionada pelo seu percurso na Marinha e não por uma decisão tomada antecipadamente. Em “Os Padresinhos”, texto levado ao prelo em Julho de 1906 na revista *Serões* (série II, n.º 13), mais tarde incluído em *Páginas africanas* (1954), Moraes descreve a sua chegada ao Extremo Oriente como uma resolução do destino: “[U]m bello dia, os fados me atiraram para dentro de um transporte da marinha de guerra portuguesa, o qual me trouxe, pela primeira vez, a este Extremo-Oriente e á China” (Moraes 1954: 3). Desde logo ressalta a divisão

<sup>353</sup> Embora a literatura crítica seja quase sempre consensual, há autores que se referem a Wenceslau como professor de matemática e não de língua portuguesa (por exemplo, Dias 1996: 124; Capitão 2012: 10). Sobre a sua colaboração no liceu de Macau, veja-se: Padre Manuel Teixeira. 1969. *Liceu Nacional Infante D. Henrique: jubileu de diamante (1894-1969)*. 2.ª edição correcta e aumentada. Macau: Imprensa Nacional, 214-245. Disponível online em [http://www.cccm.mctes.pt/bdigital/ebooks/B0150\\_liceu\\_item1/index.html](http://www.cccm.mctes.pt/bdigital/ebooks/B0150_liceu_item1/index.html).

<sup>354</sup> Note-se, em aparte, que o filme de Paulo Rocha sobre a vida e os amores de Wenceslau de Moraes, sugestivamente intitulado *A Ilha dos amores* (1982), se inicia e encerra com uma mesma cena inspirada neste poema de Pessanha – um terraço onde se encontram dispostas numa mesa as fotografias das várias figuras que povoaram a vida de Moraes e que são, por este meio, convocadas a aparecer e a reunirem-se nesse terraço de um prédio em Tóquio, num verdadeiro tributo aos mortos (Masini 2011: 95).

que o autor estabelece entre Extremo Oriente e China, como se fossem realidades aparte, divisão esta que nem sempre desenvolve na sua prosa. Como veremos, a esta separação subjaz um imaginário suprageográfico e sentimental de ligação ao Extremo Oriente cujo símbolo e paradigma estéticos será invariavelmente o Japão.

Volvidos dez anos sobre a mudança para Macau, troca a colónia portuguesa pelo Império do Sol Nascente, onde passa a dedicar-se activamente à escrita, de forma mais ou menos constante, até 1926. Com efeito, é pouco depois da segunda viagem ao Japão que dá início à sua actividade literária, quando ainda residia em Macau<sup>355</sup> mas celebrava já aquele país vizinho. Estreia-se, embora um pouco tardiamente, com *Traços do Extremo Oriente*<sup>356</sup> (1895), aos 41 anos de idade. Dedicado ao amigo capitão-de-mar-e-guerra Vicente Almeida d'Eça, *Traços* reúne, entre outras, crónicas publicadas entre Dezembro de 1888 e Outubro de 1894 no jornal *O Correio da manhã*, fundado em 1885 por Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) e na altura por ele dirigido. Esses textos eram então assinados sob o pseudónimo A. da Silva<sup>357</sup>.

Segue-se em 1897 *Dai-Nippon*, que marca o início de um processo de transição e reforça a opinião da crítica de que se trata de um autor impressionista, atento ao pormenor e aos sentidos<sup>358</sup>. Esgotado logo em 1902<sup>359</sup>, é considerado por Soromenho como “a

<sup>355</sup> Dentro da China, para além de Macau, escreveu também sobre Cantão (em cujo mercado “abundam as crianças nas choças, como o lodo nos enxurros” [TEO 1971: 53]), Hong Kong (“a próspera colónia inglesa” [TEO 1971: 55]), Amói (com as suas “ruas imundas” [TEO 1971: 135]) e Xangai. Para além da China e do Japão, Wenceslau de Moraes escreveu sobre o reino de Sião (Bangucoque), Singapura e Batávia (capital da ilha de Java) em *Traços* (1971: 27-40), aludindo ainda à ilha Formosa (Taiwan) em *Dai-Nippon* (1972: 287-288).

<sup>356</sup> Doravante referido como *Traços*.

<sup>357</sup> Este não é exemplo único do uso de pseudónimos por Wenceslau de Moraes. De acordo com o levantamento de Castro Soromenho (1948: 320) e Armando Martins Janeira (1971a: s.p.), teria também usado os pseudónimos de Poeta Anarquista e Ernesto d’Azevedo. Note-se que o *Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses* apenas referencia o pseudónimo A. da Silva (Andrade 1999: 23).

<sup>358</sup> José de Sousa Monteiro, no seu prefácio a *Dai-Nippon*, faz uma apologia do impressionismo na literatura de Moraes, ressaltando, contudo, que rejeita o impressionismo “que pretende, em nome duma falsa e leviana filosofia, alar-se às grandezas de teoria raciocinada”; considera Moraes impressionista, porque “[é] em primeiro lugar sincero, espontâneo, ingénuo”, “[e]m segundo lugar, diz bem o que sente e sente bem o

sua obra-prima” (1948: 323) e por Janeira como “verdadeiramente o primeiro livro escrito por Wenceslau de Moraes” (1972a: s.p.). Foi publicado no âmbito das comemorações do IV Centenário do Descobrimento da Índia (1898)<sup>360</sup> e inserido no programa de contribuições da Sociedade de Geografia de Lisboa que, segundo Jorge Dias (1998: 15 n. 6), visava dinamizar os estudos de japonologia em Portugal<sup>361</sup>. Nesta obra, que teria sido escrita em 1895 e de onde o episódio da guerra sino-japonesa (1894-1895) é praticamente elidido, é já manifesto o desejo de refúgio no Japão<sup>362</sup>. Termina-a com a expressão pesada, e profética também, de “[c]omo eu quisera viver aqui, no enlevo perene da cena, na paz duma casinha de papel! Como eu quisera morrer aqui, volver à terra sem o cortejo agoirento das casacas, ignorado [...] à sombra de um bambual [...]: a minha mesquinha individualidade de pária [...] não tem – ai de mim! – não tem jus a tal glorificação” (*DN* 1972: 367). Mas essa glorificação chegaria cedo, em 1898, na sequência do que descreve como “[d]ois anos quase, na apatia burocrática” (*TEO* 1971: 143).

Pedida a exoneração do lugar de imediato da capitania de Macau e abandonando a família chinesa, que não deixa contudo de apoiar em termos financeiros, é no Japão que, aos 44 anos de idade, decide fixar residência definitiva, ao ser enviado como cônsul interino de Hiogo (Kobe) e Osaka. À cultura nipônica votará a sua obra literária; confessa que o “Dai-Nippon, o Grande-Japão!” é “o [s]eu assunto favorito” (*DN* 1972: 57) e dele

---

que diz” e “é, finalmente, progressivo [...]. Se não se mostra por ora um escritor na acepção mais ampla e alta da palavra [...] é manifesto que o pode, que o há-de vir a ser” (1972: s.p.).

<sup>359</sup> Conhece em 1923 uma nova edição pela editora Seara Nova, organizada e prefaciada por Vicente Almeida d’Eça. Não tendo esta reedição sido autorizada pelo autor, foi causa do rompimento das relações com o amigo.

<sup>360</sup> Relembra Fernando Catroga, a respeito das comemorações patrióticas oitocentistas, subsequentes ao Ultimato Inglês, que “África era o seu alvo, mesmo quando, como em 1880, se tratou de evocar Camões e, em 1898, se celebrou a chegada à Índia” (1999: 228).

<sup>361</sup> O nome do autor surge na capa identificado pela sua afiliação institucional à Sociedade de Geografia de Lisboa: “Wenceslau de Moraes S.S.G.L.”.

<sup>362</sup> A vontade de mudança é explícita em *Dai-Nippon*: “E não seria ele capaz, por um ímpeto de vontade suprema, de rasgar de vez as páginas escritas da sua pobre vida de trabalho e de penas; e ir assim, lavado de reminiscências, acoitar-se no primeiro cantinho nipônico que se lhe oferecesse hospitaleiro? Reconhecia em breve o disparate. Mais valia mesmo, talvez, que ele não voltasse ao Japão” (1972: 70).



se ocupa entusiasticamente até à morte. A sua dedicação às coisas japonesas e o seu posicionamento privilegiado fazem dele, salienta Eduardo Kol de Carvalho, “o mais importante japonólogo português dos séculos XIX e XX” (2004a: 5). Com efeito, só o Império do Sol Nascente conseguiria sedentarizar Moraes: “[C]heguei ao Japão –. Amei-o em transportes de delírio, bebi-o como se bebe um néctar...” (OYKH 2006: 141). Aí logo inicia um novo relacionamento amoroso; trata-se da gueixa Ó-Yoné, que teria desposado de acordo com os ritos xintoístas e com ela vivido cerca de treze anos. É de notar a importância desta união luso-nipónica, que lhe permitiu inteirar-se dos costumes japoneses e do modo de funcionamento das hierarquias sociais, que tanto tematiza.

Em 1905 publica *Culto*, numa edição de autor, que viria a distinguir-se dentro da sua obra<sup>363</sup> e que Janeira (1987: s.p.) descreve como “um belo poema em prosa” sobre a cerimónia que ritualiza o culto do chá. Um ano depois segue-se *Paisagens da China e do Japão*<sup>364</sup>, pela Livraria Tavares Cardoso, muito embora o manuscrito para esta publicação tivesse sido submetido em 1901. Dedicada aos amigos e companheiros dos tempos do liceu de Macau, João Pereira Vasco e Camilo Pessanha, esta obra reúne contos e lendas populares – provenientes da tradição oral da China e do Japão, facilmente contextualizáveis pelas referências histórico-culturais, antroponímia e toponímia –, que se entretêm com apontamentos sobre a vida no Extremo Oriente, redigidos entre 1899 e 1902 e saídos na imprensa periódica portuguesa, como por exemplo n’*O Commercio do Porto*.

<sup>363</sup> Até à data conseguimos determinar, só para a língua portuguesa, nove edições diferentes de *Culto*. Entre o final do século XIX e o princípio do XX, são comuns as obras que tematizam o chá. Por exemplo: Joaquim Manuel de Araújo Correia Morais (c.1838-?) com *Apontamentos sobre a cultura do chá do commercio* (1881) e *Manual do cultivador do chá do commercio, ou, resumo dos apontamentos, que ácerca de tão importante e facil cultura, foram publicados no preterito anno de 1881* (1882); Francisco Trancoso com o texto da separata *Nas Terras do chá: notas, silhouetas, impressões* (1917); Arthur Gray com a compilação *The Little Book of Tea* (1903); Okakura Tenshin, mais conhecido como Kakuzo Okakura (1862-1913), com *The Book of Tea* (originalmente publicado em inglês em 1906), entre outros.

<sup>364</sup> Doravante referido como *Paisagens*.

Com a morte de Ó-Yoné por doença cardíaca a 20 de Agosto de 1912 e face à crescente insatisfação experimentada do ponto de vista profissional, Moraes pede demissão dos cargos diplomáticos que desempenhava em Kobe. Apresenta-a em 1913 no dia de Portugal<sup>365</sup> e muda-se para a terra da falecida, Tokushima (na ilha de Shikoku), uma antiga cidade samurai, onde repousam as suas cinzas. É em Tokushima que a escrita se torna a sua distração e ocupação diárias, passando de hábito a necessidade (Ribeiro 1951-1952: 55). De acordo com Helmut Feldmann, os biógrafos japoneses dão conta de uma japonesa de nome Den-Nagahara<sup>366</sup>, com quem Moraes teria chegado a viver no início de 1913 e que o teria feito hesitar entre mudar-se para Tokushima ou para a terra-natal desta jovem, Imaichi, perto de Matsué, cidade onde residia Lafcadio Hearn (Feldmann 1992: 42-45; Laborinho 2004b: 12).

É também de 1913 que data a carta com que Moraes finaliza o último volume da série *Cartas do Japão*<sup>367</sup>. Iniciada em 1902, esta série subdivide-se em duas séries de três volumes cada e nela serve de comentador político e analista da actualidade japonesa, ou, nas suas palavras, do “Japão, antes, durante e após a guerra [com a Rússia]” (VJ 1985: 7). Não obstante a importância histórica destas cartas sobretudo para o entendimento do contexto de guerra, elas não são nosso objecto de estudo primário, mas a elas nos reportaremos como metadiscurso relevante no que toca, em particular, aos movimentos feministas e à mulher ocidental, que focaremos em 5.3.2.3. Privilegiando o debate em torno de questões de política, economia e história internacional e visando promover, através de um apelo insistente, as relações mercantis entre Portugal e o Japão, bem como difundir a cultura japonesa e apresentar bibliografia actualizada sobre as coisas japonesas, os textos

<sup>365</sup> Esta decisão seria o culminar de um longo período de impasse resultante da recusa do Governo de Macau em continuar a pagar os seus honorários como cônsul, responsabilidade que o Governo de Macau alegava caber ao Governo de Lisboa. Veja-se também Rodrigues 1913, cujo espólio consultámos na Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota N1/153.

<sup>366</sup> Den-Nagahara foi, pelo menos, contemplada no testamento de Moraes (Pereira e César 1937: 121).

<sup>367</sup> Doravante referido como *Cartas*.

que constituem os seis volumes de *Cartas* revestem-se de um tom que se impõe quase como doutrinário. Foram inicialmente publicados na sua integralidade n’*O Commercio do Porto*<sup>368</sup>, numa colaboração regular iniciada, por iniciativa de Bento Carqueja (1860-1935), em Abril de 1902 e que se prolongaria para além do período de publicação das cartas, na verdade até 1920. Dirigidas a leitores que perfila como “pachorrentos filhos da terra lusitana” para quem, presume, o Japão seria “quasi [...] um paiz fabuloso, que fica alli para os lados da Lua ou de Saturno” (*CJ* 1904: 13), assevera nas crónicas que esse periódico seria o único em Portugal interessado na cultura nipónica, seria o “mais vulgarizador de cousas japonezas, ou antes o unico vulgarizador de taes cousas”, “o órgão *japonisador* do nosso paiz” (*CJ* 1904: 306, 307). Ciente do seu papel de tradutor cultural, é essa a missão que se arroga, a de “ir *japonisando* os meus patricios; tarefa ardua e ingrata, chimerica, bem pouco merecedora de applausos...” (carta 28 Julho 1902 – Moraes 1998: 53; ênfase do original).

Os dois primeiros volumes de *Cartas* foram publicados pela Livraria Magalhães & Moniz, a mesma que publicara *Cancioneiro chinês*. O primeiro volume surge em 1904 com um prefácio de Bento Carqueja, onde este justifica o intensificar do interesse europeu pelo Japão por ele “tentar transformar de subito os seus usos, para imitar os nossos, procurando acclimar no seu paiz as principaes conquistas da nossa civilização” (*CJ* 1904: s.p.)<sup>369</sup>. Particularmente nos dois volumes de cartas que se seguem, o autor estará muito

<sup>368</sup> Alguns trechos dessas cartas terão sido transcritos no *Diario de noticias* (carta 15 Fevereiro 1904 – Moraes 1998: 114). Importa referir que a circulação das crónicas em periódico permitiu a Moraes integrar circuitos de leitura mais alargados em relação aos dos livros que publicou (ver também Chaves 2004: 9), não apenas pelos baixos custos envolvidos na produção e consequente facilidade na aquisição deste tipo de publicação mas também pelos números de tiragem maiores.

<sup>369</sup> Não podemos deixar de aludir ao parágrafo de abertura deste prefácio, intitulado “A Alma japoneza”, onde Bento Carqueja justapõe várias imagens para descrever o Japão a partir do seu Portugal, a saber: desde “narrativas *semi-fabulosas* dos primeiros viajantes” a uma “Europa [que] tem olhado para aquelle paiz com *estranha* curiosidade” ou “o Japão mais *extravagante* e mais *seductor*, mais *paradoxal* e mais *impenetravel*” (*CJ* 1904: s.p.; ênfase nossa). Os adjectivos sublinhados, que tomamos como sinónimos de “exótico”, apontam para uma evolução no entendimento do termo que, se no século XV remeteria sobretudo para a ideia de fantástico ou maravilhoso, no início do século XX é um termo ambivalente.

focado em noticiar a evolução da guerra russo-nipónica, esboçando francos elogios à acção militar e naval japonesa. O segundo volume, *Cartas do Japão. II – um anno da guerra (1904-1905)* (1905), prefaciado por Almeida d'Eça, reúne cartas escritas entre 2 de Março de 1904 e 23 de Março de 1905, em pleno período de guerra. O prefaciador sublinha, em relação ao volume anterior, o investimento em “quadros da natureza, da arte e dos costumes do Japão” (CJ 1905: XIX), a que acrescentamos as críticas que Moraes desenha à hegemonia ocidental e ao impulso colonizador europeu, em nome do qual se teriam evocado teorias raciais de diferenciação cultural para justificar o que o autor entende como “uma especie de direito divino que a Europa se arroga no sentido de dominar os outros povos ao sabor dos seus interesses exclusivos. [...] O europeu de hoje pensa que elle é superior a todos os outros homens, e veio ao mundo para dominal-o; é conveniente demolir tambem esta chimera” (CJ 1905: 20). O terceiro volume, *A Vida japoneza*<sup>370</sup> (1907), agrupa crónicas publicadas entre 1905 e 1906. Nestas o autor manifesta uma preocupação mais vincada com a mulher japonesa, nomeadamente quanto à sua representação na arte indígena e ao seu papel na estrutura familiar e societária, rejeitando de forma convicta o feminismo, como veremos em 5.3.2.3.

A segunda série de cartas, redigida entre 1907 e 1913, é publicada apenas em 1928, um ano antes de o autor morrer; os três volumes que a compõem são, na verdade, os últimos livros que publica em vida: *Cartas do Japão – 2.ª série, vol. I (1907-1908)* (1928a), *Cartas do Japão – 2.ª série, vol. II (1909-1910)* (1928b) e *Cartas do Japão – 2.ª série, vol. III (1911-1913)* (1928c). O tom de constante enaltecimento do Japão mantém-se, e é sobretudo no último volume destas cartas que a China ressurgue como tópico de vivo interesse, em grande parte devido à revolução chinesa e à consequente instauração da República em 1912.

<sup>370</sup> Doravante referido como *Vida*.

O “*Bon-Odori*” em *Tokushima*<sup>371</sup> sai em 1916. Trata-se de uma recolha de 68 cartas redigidas em estilo de diário íntimo (muito próximo do género japonês do *nikki bungaku* 日記文学) e publicadas também elas, entre 1913 e 1914, n’*O Commercio do Porto*. Aí o autor partilha a sua experiência da cidade de Tokushima, desde a fauna e flora aos seus espaços, cultos e festividades, destacando a dança de culto aos mortos, o chamado *bon-odori*. É também nesse ano de 1916, em Agosto, que a tragédia volta a atingir Wenceslau de Moraes. Ko-Haru Saito, quarenta anos mais nova e sobrinha de Ó-Yoné, tendo servido na sua casa em Kobe durante três anos e, após a morte da tia, com ele vivido intimamente em Tokushima a partir de 1913, é vítima de tuberculose pulmonar. Poucos anos depois, entre 1918 e 1919, Moraes publica um conto dedicado a Ó-Yoné e outro a Ko-Haru em separatas da revista *Lusa*<sup>372</sup>. Em 1920 Cristóvão Aires (1851-1930) incumbê-o de escrever um texto sobre Fernão Mendes Pinto; publicado n’*O Commercio do Porto*, entre as edições de 22 de Agosto e 26 de Setembro, trata-se de *Fernão Mendes Pinto no Japão*<sup>373</sup>.

Três anos mais tarde, em 1923, Moraes publica o volume de homenagem às duas mulheres que dão nome ao título, *Ó-Yoné e Ko-Haru*<sup>374</sup>. Com o seu tom mais intimista e também melancólico, este livro é dedicado explicitamente aos que, à semelhança do próprio Wenceslau, “foram tocados do mal da tristeza, que vivem do sonho e da saudade, [...] [i]rmãos pelo pensamento, conhecidos e desconhecidos, irmãos que falais a mesma língua portuguesa que eu falo” (OYKH 2006: s.p.). Através destes “irmãos” acusa a necessidade de rememoração do passado, um gesto que, ao mesmo tempo que provoca

<sup>371</sup> Doravante referido como *Bon-Odori*.

<sup>372</sup> *Será Ó-Yoné... será Ko-Haru?...* (*Lusa* 1918, vol. II) e *O Tiro do meio-dia (ainda Ko-Haru)* (*Lusa* 1919, vol. II).

<sup>373</sup> Doravante referido como *Fernão*. Dedicado ao almirante João Jorge Moreira de Sá (1857-1938), este texto sai em 1920 em separata d’*O Commercio do Porto* e em 1924 é incluído no volume *Relance da história do Japão*.

<sup>374</sup> Doravante referido como *Ó-Yoné*.

tristeza e saudade, consola também: “[C]hamar-vos às recordações do vosso próprio passado, à saudade das coisas ocorridas, perdidas para sempre... E então, a simpatia que me mereceis encontrará do vosso lado uma justa reciprocidade complacente, que me dará consolo” (OYKH 2006: s.p.). Com efeito, não hesita em confessar ao amigo Almeida d’Eça que “[a] patria está bem longe, mas ainda por vezes soffoco de saudades por ella” (carta 28 Julho 1902 – Moraes 1998: 55). *Ó-Yoné* é, em parte, o resultado desse “sufoco”. Dada à estampa pela editora da sociedade literária portuense Renascença Portuguesa (fundada em 1911), que esteve ligada à fundação da revista *A Águia* (1910-1932), em que o autor também viria a colaborar com os ensaios “Hisamatsu não está em casa” (Maio/Junho 1923, extraído de *Ó-Yoné* quando ainda no prelo) e “Relance da historia do Japão” (Março/Abril 1924), esta é a sua obra mais visivelmente saudosista, nela predominando os vocábulos “saudade(s)”, “lembrança” e “recordações”. É de notar que o movimento da Renascença visava combater a decadência nacional através do que Tereza Sena descreve como “um projecto de intervenção diversificada, assente na difusão da educação, do ensino, da literatura e da interpretação histórica” (1986: 15), isto é, um projecto de renovação cultural que ecoa preocupações de renovação artística similares às que argumentámos subjazer a *Cancioneiro chinês* e, através do qual, inserimos a obra de Moraes no esforço revisionista nacional.

Como confirma Jorge Dias, “[a] partir de 1913 iniciar-se-ia a última fase da sua vida: o lúgubre exílio de Tokushima” (1988: 52), uma fase que o próprio Moraes anuncia aos companheiros do mar, dedicando-lhes em *Ó-Yoné* o ensaio “Sonhando”, onde diz encontrar-se no “capítulo final de existência” (OYKH 2006: 227). O sentimento saudosista que se vai instalando é sintomático de uma obra de cariz cada vez mais autobiográfico, em que Moraes começa a pressentir o fim próximo. As páginas iniciais e finais de *Bon-*

-*Odori* apontam nesse sentido<sup>375</sup> e culminam na constatação de que estaria vivendo, “há annos, no Mundo da Saudade” (*BOT* 1916: 345). Esta tónica saudosista acentua-se com a vivência em Tokushima – esse “poiso de retiro” ou “terra onde vivo, esta terra onde moro”, para onde parte “em procura da paz, da tranquillidade” e que descreve simultaneamente como “um canto de meditação e soffrimento” (*BOT* 1916: 195, 47, 123, 302). A tensão entre vida e morte que aqui se esboça está desde o início patente na escrita de Moraes, de forma mais ou menos subtil, acusando um sentimento permanente de insatisfação que, no fundo, o define como homem e como escritor. Essa tensão é mais evidente em *Ó-Yoné*. Aí revisita problemas que dissimulam preocupações patrióticas e, a par da lembrança de uma pátria distante mas próxima no pensamento, o próprio Oriente cada vez mais se desenha como uma rememoração, como ilustraremos melhor ao longo deste capítulo.

Em 1924 segue-se *Relance da historia do Japão*<sup>376</sup>. Dedicado ao director da revista *Lusa*, Cláudio Basto (1886-1945), Moraes trata neste volume, embora sem pretensões de erudição ou exaustividade (Janeira 1972b: s.p.), a história do Japão, percorrendo desde as suas origens mitológicas (os mitos fundacionais) às diferentes fases que caracterizaram o relacionamento entre o Japão e as principais potências ocidentais.

Nos últimos anos de vida, cada vez mais isolado e fisicamente debilitado devido a problemas de saúde que se iam agravando, Moraes corta relações com os europeus e macaenses residentes no Japão, bem como com os poucos amigos com quem ainda se correspondia em Portugal e adensa-se na sua escrita uma obsessão pelo passado. É em

<sup>375</sup> “Foi por este modo que se me enraizou fundamente no sentir o culto da saudade, o culto do passado; saudade dos homens, saudade das coisas, saudade dos factos... E [...] tenho saudade do presente, tenho saudade do futuro, dando assim uso aos meus dotes sensitivos, taes como elles podem ainda vibrar, n’uma quadra da vida que adivinha já perto o seu termo. Saudade dos seres que amei, saudades dos seres que detestei, saudade do que vi, saudade do que ouvi, saudade de todos e de tudo!...//Pelo que particularmente me respeita, tenho aprendido resignação perante a ideia do proximo fim inevitavel. Espero a morte sem sobresaltos” (*BOT* 1916: 305-306).

<sup>376</sup> Doravante referido como *Historia*.

1926, três anos antes de morrer, que publica *Relance da alma japonesa*<sup>377</sup> e *Serões*. A primeira obra, que o autor define na dedicatória como “um ligeiro ensaio de estudo da família japonesa” (RAJ 1973: s.p.), deve ser lida em complementaridade com *Historia*, ambas constituindo, na opinião de Daniel Pires, “o seu testamento literário” (1999: 10). *Alma* é, como o autor prevê, a obra da despedida: “O velho de Tokushima julga ter chegado a termo da sua missão literária; nada mais tem que dizer sobre o Japão; será este, mui provavelmente, o seu último livro” (RAJ 1973: 207). *Serões*, por seu turno, foi encomendado pelo amigo Henrique Lopes de Mendonça, editor da revista mensal ilustrada *Serões*, em que o autor colabora entre final de 1904 e 1911. Nele reúne os artigos que redigira décadas antes, entre 1906 e 1909, para a revista de Mendonça, a ele dedicando o volume, cuja recepção, segundo Armando Martins Janeira, “acentuou o gosto das coisas japonesas em Portugal” (1973a: s.p.). Esta obra aposta numa ensaística etnográfica, em que os textos focam diferentes elementos caracterizadores da civilização nipónica: desde o património paisagístico aos símbolos nacionais (brasões, crisântemos, festividades), passando pela religião oficial (o xintoísmo e o budismo) e pelo património arquitectónico e literário. Com a publicação da segunda série de *Cartas* em 1928, encerra-se a sua actividade literária. Wenceslau de Moraes morre a 1 de Julho de 1929, sozinho e esquecido em Tokushima.

Para além dos periódicos assinalados (*O Commercio do Porto*, *Lusa*, *Serões*, *A Águia*), colaborou – com contos, crónicas, relatórios comerciais e afins – noutros periódicos, portugueses e macaenses, nomeadamente *O Lusitano* (Macau), *Boletim commercial* (do Ministério dos Negócios Estrangeiros)<sup>378</sup>, *Brazil-Portugal*, *Branco e negro: semanário illustrado*, *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa*, *Annaes do Club Militar*

<sup>377</sup> Doravante referido como *Alma*.

<sup>378</sup> No exercício das suas actividades consulares, publica, entre 1899 e 1901, relatórios sobre o estado das relações comerciais entre Portugal e o Japão no *Boletim commercial*; veja-se: Luís Gonzaga Ferreira. 2004. *Wenceslau de Moraes. O Diplomata*. Introdução de Pedro Barreiros. Lisboa: Instituto Camões/Nova Vega.



*Naval*, entre outros. Nestes últimos, tal como n' *O Commercio do Porto*, sobressaem textos de opinião sobre a guerra russo-japonesa e sobre a representação comercial de Portugal no Japão. Comprovam, além disso, a ligação do autor a instituições acreditadas com uma tradição de produção discursiva sobre o Oriente<sup>379</sup> – a Sociedade de Geografia de Lisboa e o Club Militar Naval, respectivamente.

Feito este percurso pela vida e obra do autor, compreende-se desde já que, em função da coordenada geocultural em estudo e da sua estilização estética, podemos distinguir tendências mais apolíneas ou, pelo contrário, mais distópicas.

Transversal a estas tendências e aos textos enunciados é a preocupação de Wenceslau de Moraes enquanto funcionário do Estado Português de promover as trocas comerciais entre Portugal e o Extremo Oriente, como a sequência de *Cartas* evidencia e que Eduardo Kol de Carvalho designa mesmo como “uma constante” (2004b: 32) da sua obra. Por um lado, Moraes apela à necessidade de renovar a arte japonesa que se importa para a Europa. Os produtos japoneses aí comercializados estariam a ofuscar a arte japonesa de qualidade, porque pouco mais seriam do que “pacotilha sem arte, sem character, chamada japoneza mas não é japoneza, que aqui, entre japonezes, não encontraria comprador” (*BOT* 1916: 157). Por outro lado, e é este o cerne das *Cartas*, é bastante crítico quanto à política de internacionalização de Portugal e da negligência a que o país teria votado as colónias e o Japão, que vê como mercados a explorar e em que o país deveria investir o seu capital comercial, a fim de potenciar a sua imagem no exterior. O apelo que faz ao empreendedorismo seria comum aos seus contemporâneos Tomás Ribeiro (1831-1901) e Adolfo Loureiro (1836-1911):

<sup>379</sup> Cf. secção 1.3. do capítulo “Figurações do Oriente”.

Tomás Ribeiro et Adolfo Loureiro témoignent aussi d'un sentiment de décadence qui s'empare des voyageurs lorsqu'ils s'approchent des domaines asiatiques portugais, anciens ou actuels, ou lorsqu'ils entrent en contact avec eux. Mais il s'agit ici de dénoncer une attitude de négligence et de regretter une action malmenée par les gouvernements portugais dans ces contrées lointaines. (Outeirinho 2006: 177-178)

É sobretudo do exemplo de Macau que Moraes se serve para criticar a política externa de Portugal, assim cumprindo o que Meyda Yeğenoğlu (1998: 1) descreve como a representação cultural do Ocidente por meio de um desvio pelo Outro: “Voltando a falar de Macau, é claro que Portugal procedeu como os outros países possuidores de colónias, tratando de escravizar o chinês e nada mais. Na verdade, a escravidão foi doce e mesmo indulgente, porque se distinguiu, sobretudo pela indiferença” (VJ 1985: 288). O escritor refere o abandono a que Portugal teria condenado o território macaense, relembrando a importância da sua posição de charneira nos circuitos comerciais internacionais. Em *Cartas* lamenta mesmo a disparidade de políticas geo-estratégicas em função dos espaços coloniais em causa: “[S]e, na historia colonial moderna, Portugal ocupa um lugar distinto pelos seus honestos e incessantes esforços exercidos na região africana, sem já fallarmos da America; na Asia, no Extremo-Oriente, na sua colonia de Macau, os seus esforços não teem sido sempre igualmente meritorios” (CJ 1905: 185). No final da década de 1930, Jaime do Inso polemiza esta atitude colonial passiva no famoso ensaio “O Problema do Oriente português”, em que enumera factores de ordem diversa para provar que, “desde longa data, a nossa política no Oriente tem sido descuidada” (1999: 340), e propõe soluções avisadas para maximizar a representação portuguesa no Oriente colonial. Wenceslau de Moraes consegue ser ainda mais polémico ao fundamentar que “a posse de colonias é uma immoralidade” (carta 17 Outubro 1910), pois argutamente vê as colónias como “uma praga que nos desnatura os sentimentos e que nos afasta do verdadeiro caminho da moralidade, que nos distrae dos cuidados que reclama o torrão portuguez, que nos

leva a enormes sacrifícios e que nos ha de encher de vergonha, quando as grandes Potencias [...] nos depenarem!...” (carta 9 Dezembro 1910) (Moraes 1998: 331, 336)<sup>380</sup>.

O contraste que o autor estabelece entre Ocidente (Portugal) e Extremo Oriente (sobretudo Japão) com base na oposição entre inacção e dinamismo, do ponto de vista comercial e económico, altera a oposição entre Ocidente/masculino/activo e Oriente/feminino/passivo, que analisámos no Capítulo 3. Ou seja, o autor fixa o Japão, cujo acesso se faz, como veremos, pela figura feminina e é amiúde pensado enquanto paisagem feminina, como paradigma em termos da política externa praticada<sup>381</sup>, invertendo deste modo aquele que seria o comportamento expectável associado ao género feminino, que o discurso patriarcal relega para uma posição de passividade. Podemos, para já, concluir que aqui começa a esboçar-se a ideia latente da regeneração por via do Oriente que, na qualidade de “modelo refontalizador da crise do Ocidente”, estaria patente “já no romantismo” (Catroga 1999: 223), sobretudo porque Portugal, outrora “descobrimundo mundos, ensinando á Europa como se navega e como se devassam continentes”, se afigura ao autor como “esquecido de si mesmo, apathico, [...] como um velho invalido em recreio na cêrca do

<sup>380</sup> Embora criticando a inércia da política colonial portuguesa, sobretudo no que respeita a Macau, Wenceslau de Moraes surge, por diversas vezes, como uma voz dissidente, ao afirmar-se contra a empresa colonial, defendendo mesmo a sua abolição. Preocupa-o, em particular, o efeito nocivo que essa prática de imposição de uma vontade alheia sobre outras tem para a moralidade humana, no fundo antecipando a inquietação saidiana sobre o futuro do humano e da acção humanista. Este pensamento é, para nós, tanto mais ambíguo tendo em conta, como veremos, a empatia do autor com Oliveira Martins (1845-1894), que é uma das poucas personalidades da história portuguesa contemporânea que o autor cita e cuja obra a crítica tende a rotular de colonial e racista. Parece-nos, por isso, que Moraes propõe uma ruptura com a estrutura colonial tradicional, na medida em que defende a exploração comercial dos produtos de espaços que não se coíbe de designar como coloniais e a projecção internacional desses espaços e o investimento nos seus produtos através da sua exportação por meio da metrópole europeia, ao mesmo tempo que é contra o exercício de violência, militar, administrativa ou de qualquer outra natureza, sobre esses espaços.

<sup>381</sup> No seu relatório “A 5.ª Exposição industrial nacional do Japão e o commercio portuguez com este imperio”, Moraes louva em tons hiperbólicos o esforço mercantil japonês: “O que não se póde é pôr em duvida os enormes progressos, sem paralelo no mundo, que este povo intelligentissimo tem realizado no campo pratico das industrias e do desenvolvimento do trabalho; a actual Exposição é uma prova indiscutivel [...] de taes qualidades, e [...] uma radiante apothose dos continuos esforços do *Paiz do Sol Nascente*, no sentido de alcançar e adaptar a si a civilisação das nações occidentaes” (1903: 227). Em *Cartas* classifica este esforço de “maravilhoso espectáculo dado pelo Japão ao mundo pela evolução industrial e scientifica por que tem passado desde 1868, isto é, desde o advento do novo regimen politico do imperio” (1905: 126). A Restauração Meiji foi, sem dúvida, um ponto de viragem histórica decisivo na transição do Japão feudal ao Japão moderno. Moraes não deixa, porém, de mencionar o empobrecimento e recuo da indústria indígena e da produção artística nacional como efeitos imediatos face à rápida transformação.

asylo...” (CJ [1928a]: 129)). No ensaio comemorativo sobre Camões, “Portugal-Macau”, o autor termina despedindo-se com uma exortação a Portugal, a que chama “pai”: “Acorda, Portugal; acorda, dorminhoco!... Acorda, Pae, meu Pae!...” (Moraes 1979a: 10). Este acordar, na sua opinião, só seria possível através do Extremo Oriente, conforme sustenta na sua correspondência privada: “O futuro está na Asia, donde ha de sahir o nucleo reconstituidor da humanidade!...” (carta 9 Dezembro 1910 – Moraes 1998: 336). Associa-se, por esta forma, a mulher (Extremo Oriente) a um princípio activo, de regeneração e renovação assente na sua capacidade biológica de gerar vida, ao mesmo tempo que se sugere uma imagem matrimonial para representar a união desejada entre Portugal (Ocidente) e o Extremo Oriente.

Lemos esta mesma associação, embora mais subtil, entre Oriente, mulher e acção no romance histórico *A Estrella de Nagasaki* (1907), de António de Campos Júnior (1850-1917), que trazemos para a nossa reflexão como mero exemplo. Nesta obra não se trata do Japão mas sim de Nagasáqui, não toma por tema a mulher japonesa em geral mas sim Margarida, uma japonesa cristã, noiva do mercador Jorge Falcão mas cobiçada pelo filho do governador da cidade, eleita como “a mais encatadora [*sic*] mulher da cidade” a quem chamam “a *Estrella de Nagasaki*” (1907: 37). A intriga situa-se algures no início do século XVII, altura em que começam a declinar as relações entre Portugal e o Japão, mas em que o povo português teria dado provas da sua valentia e solidariedade com o Outro. De desdenhado no século XVII a destemido na viragem para o século XX, o Japão, simbolizado pela japonesa Margarida, é nesta narrativa apresentado como modelo a seguir para a reedificação nacional. Campos Júnior posiciona-se, desta forma, lado a lado do seu conterrâneo Wenceslau de Moraes:

Hoje este povo portuguez, o primeiro que levou ao Dai Nippon noções da civilização européa e talvez os primeiros institutos de caridade collectiva com os seus hospitaes [*sic*], e os

seus asylos, e os seus albergues; este povo que foi da Europa o seu primeiro mestre de guerra, o seu primeiro vencedor e o seu primeiro vencido, muito poderia imitar das suas escolas primárias, das suas fábricas, dos seus institutos scientificos, de muitas affirmações da sua espantosa civilização. (Júnior 1907: 90)

Em conclusão, dentro da Ásia Oriental é o Japão que Moraes elege para protagonizar a reabilitação de Portugal, que tem por base sobretudo duas certezas. Por um lado, o potencial transformador do Japão e a sua capacidade de liderança: em *Alma*, Moraes pergunta-se se “invadindo a Europa, invadindo a África, invadindo a América, [o Japão] regenera[rá], pela infusão do sangue e das ideias, as raças estioladas do Ocidente?...”, se “há algum povo asiático em quem pareça recair o portentoso encargo de vir salvar mais uma vez a raça branca” (RAJ 1973: 206, 211). Por outro lado, o autor crê na possibilidade de comunhão pacífica entre os povos, que culmina em apologias tais como “nós – homens brancos, homens negros, homens amarelos” (CJ [1928a]: 173-174). Implícita está a retórica da diferença, isto é, a crença inabalável do autor na distinção entre raças e culturas – “encontramo-nos indiscutivelmente n’um periodo em que diferenças profundissimas separam ainda um japonês de um occidental” (CJ [1928a]: 176) –, mas uma em que a raça branca não é a mais forte. Este pressuposto de uma diferença inata é-lhe indispensável para justificar o seu olhar interessado no Extremo Oriente como modelo e, acima de tudo, como esperança para o ressurgimento de Portugal. É também central à sua concepção de exotismo e, por implicação, de feminilidade exótica.

### 5.2.2. Álbum de exotismos<sup>382</sup>

Não apenas é Wenceslau de Moraes descrito como um “burilador de exotismos japone-

<sup>382</sup> Inspiramo-nos no título de um texto de Moraes: “Álbum de exotismos japoneses”, inserto em *Serões*, mas originalmente publicado em 1907 nos números 20 e 30 da revista *Serões*.

zes” (Rodrigues 1913) como também ele se considera a si mesmo como um esteta do exótico. É nosso objectivo problematizar nesta secção o conceito de “exotismo” conforme o autor o define, de modo a relacioná-lo com uma percepção estética do Extremo Oriente, em particular do Japão, que é para si, “por excelência, o país do exotismo” (OYKH 2006: 135), e em que a mulher que habita esse espaço é o objecto privilegiado de descrição exótica. Tendo em conta que o Extremo Oriente em Moraes compreende duas dimensões axiais, Macau/China e o Japão, dividiremos a nossa análise em duas partes: primeiro, exploraremos o discurso que opõe os cronótopos Macau e China ao cronótopo Japão; segundo, definiremos a estética moraesiana do exótico em diálogo com a proposta teórica de Victor Segalen<sup>383</sup>, que, convém lembrar, se afasta de um qualquer projecto eurocêntrico de subjugação do Outro exótico, e em articulação com o texto “O Exotismo japonês”, datado de 1919 e inserto em *Ó-Yoné*.

Macau é um espaço aparte dentro do “inferno amarelo”, nome por que a China ficaria conhecida e que, segundo Moraes (TEO 1971: 163), Pierre Loti ajudou a popularizar: “De toda essa costa de *inferno amarello*, n’um só cantinho, parece, reina a paz. Vida modesta alheia a grandes febres, labuta simples dia a dia, mesquinha, dirão talvez, mas paz, mas calma” (Moraes 1979a: 7; ênfase do original). Espaço aparte porque desperta sentimentos controversos e ambíguos, por vezes paradoxais ou até desconexos, um misto de curiosidade, indiferença e rejeição. *Traços*, *Dai-Nippon* e *Paisagens* são os volumes que melhor evocam o que Barreiros designa como “dualidade emotiva em relação à China” (2004: 13). Com efeito, Macau surge muitas vezes a Wenceslau de Moraes como espaço de conforto e segurança; o autor confessa a Almeida d’Eça, pouco depois da transferência para o Japão, que “não imagino melhor canto para o resto dos meus dias...” (carta 19 Novembro 1901 – Moraes 1998: 23), o mesmo reiterando ao amigo, e condiscí-

<sup>383</sup> Cf. secção 2.3. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.

pulo da Escola Naval, José Godinho de Campos: “Se me reformar... para Macau é que conto ir viver” (carta 31 Janeiro 1905 – Moraes 1979b: 75). Paralelamente, Macau fica “no fim do mundo” e é um “exiguo penedo asiatico, onde Portugal implantou a sua bandeira” (*PCJ* 1906: 20, 21). Espaço aparte porque Macau é também uma colónia portuguesa; trata-se do “nosso pequenino domínio no Extremo Oriente”, o “nosso domínio colonial” (*TEO* 1971: 62, 65). É com o determinante possessivo e explicitando o vínculo colonial que Moraes se refere a este território, que era um espaço de ligação à pátria abandonada, mas na verdade nunca rejeitada porque parte integrante do seu horizonte de reflexão, e onde estava plasmada a história que unia as duas culturas. Macau como sinédoque da China e simultaneamente extensão da pátria leva-nos a partilhar a opinião de Helmut Feldmann (1992: 63), que lê o contraste entre a China e o Japão como uma alegoria da relação entre Portugal, a pátria real mas, tal como a China, em ruína, e o Japão, a pátria idealizada<sup>384</sup>. Macau seria, neste sentido, uma recordação constante da pátria ausente, recordação essa que pode explicar porque a designa, diversas vezes, como a “nostálgica colónia portuguesa” (*VJ* 1985: 26).

Ora valorizando a posição geo-estratégica de Macau, ora menosprezando a colónia, na prosa moraesiana predominam as descrições de Macau como lugar de melancolia e da China, em geral, como local de miséria, habitado por tipos humanos em regra bastante degenerados. Atentemos no quadro naturalista que se segue acerca da miséria que minaria a Ásia chinesa:

<sup>384</sup> Não é despicienda a seguinte advertência de Wenceslau de Moraes: “O chinês e o japonês são afinal de contas dois irmãos; compreendem-se, entendem-se, têm mesmo interesses solidários. O primeiro encontra-se gasto, pervertido, quase demente; mas ninguém melhor do que o segundo seria capaz de dar-lhe a mão, de corrigi-lo, de melhorá-lo, insuflando-lhe sangue novo nas artérias, [...] chamando-o à noção da própria dignidade, aos seus deveres, às suas ambições e aos seus ódios” (*DN* 1972: 282). Seria essa capacidade de dar a mão, corrigir e melhorar por via do Japão que o autor visaria trazer para Portugal.

É preciso vir surpreendê-la [a miséria] na Ásia, no misterioso mundo do Oriente [...]. Aqui [...] é que o vocábulo – miséria – tem a sua apoteose, nas populações que transbordam por excesso, verdadeiros enxames de gente, que mais parecem vermes pululando das podridões... Miséria paciente, que não murmura; cadáveres boiando nos rios, descendo com a vasante, subindo com a enchente; sede saciada nos charcos, fome nos monturos; núpcias nos antros, sem sorrisos, criancinhas arrastando os ventres no lodo, como sapos... (TEO 1971: 43-44)

É com esta imagem que o narrador-autor inicia “Lembranças da China” de *Traços* (1971: 41-158), onde denuncia o seu interesse por figuras marginais e socialmente excluídas. Refere-se ao *jin-rick-shá* como o auge da miséria humana<sup>385</sup>, que nele desperta sentimentos de compaixão. O *jin-rick-shá* japonês (人力車 ou *culi*) diferiria grandemente do homólogo chinês sobretudo pelo asseio e por não partilhar o seu “ar humilde, desprezível, de besta de carroça” (DN 1972: 243). Estes comentários acusam o etnocentrismo do narrador-autor, que no entanto pressupõe uma identificação com a cultura japonesa, na qual ideológica e culturalmente se situa. Tal sentimento etnocêntrico aflora ao longo da sua prosa, sobretudo quando caricatura o povo chinês como o “povo de rabicho” (TEO 1971: 116), “os rabichos” (DN 1972: 275; PCJ 1906: 21) ou o “povo amarelo”, “bando chinês”, “a gentilha” (PCJ 1906: 20, 24, 27).

Embora alguns tipos humanos suscitem a sua compaixão, outros há em Macau que lhe acentuam o asco e rejeição por aquele espaço, nomeadamente a “horda de maltrapilhos, cegos, aleijados, vadios, asquerosos todos, num abandono de si mesmos revoltante”

<sup>385</sup> “Têm os músculos dos braços e das pernas fortemente desenvolvidos, pelo exercício do esforço e da corrida; os peitos amplos, de frisão. Lá dentro, nos pulmões, não se sabe o que há; tuberculose é palavra muito fina, feita para as nossas compleições de europeus e para as nossas tarefas; há o vulcão que escalda, há o desgaste daquelas máquinas de carne e de sangue, há o passaporte sumário para irem fazer aos quarenta anos no esterqueiro, como jumentos arrebatados de fadiga... [...] [C]omo ele corre velozmente, o culi, o *jin-rick-shá*; [...] os pés descalços. Subindo as ladeiras, é mais penoso o esforço; curva-se, espalma-se, aproxima a fronte do solo, arrasta-se quase; nos seus movimentos há ondulações de réptil; e o suor banha-o, e escorre em grossas bagas; e os bíceps latejam-lhe, entumescidos como aleijões”; “São os *jin-rick-shás*, conduzidos por velozes corredores, vestindo roupas negras justas ao corpo, chapéu branco em forma de cogumelo” (TEO 1971: 44, 177). A descrição desta personagem e dos efeitos físicos do esforço exercido na labuta diária ecoa as descrições de Pierre Loti em *Madame Chrysanthème* (1887/8) ou *Japoneries d’automne* (1889). Nesses textos (por exemplo, Loti 1990: 56, 2006: 41), sobressai o fascínio do autor pelos músculos daquelas figuras que são retratadas como selvagens e comparadas a animais, frequentemente a macacos.



(TEO 1971: 154). Outro exemplo desse asco é a descrição naturalista que vivifica o que Moraes chama “foco de podridões monstruosas”, isto é, os “hospícios dos leprosos” (TEO 1971: 145, 104), e que põe em relevo a decadência inevitável do corpo humano: “No Extremo Oriente, na imensa China, farto viveiro de todas as misérias, pulula ainda a gafeira, apanágio das povoações imundas, babujadas pelo lodo dos charcos, onde nulo é o conforto e escasso alimento o peixe seco, muitas vezes já podre”; é onde, entre figuras quase não-humanas, “em bestial promiscuidade, havia [...] simpatias de pústula para pústula, úlceras que se queriam, dedos disformes que se apertavam, idílios de podridão enfim... e pululavam à luz do sol monstrozinhos duplamente fagados de nascença, inqualificáveis seres do reino animal, simplesmente coisas que mexiam, mamando sôfregas o pus nas tetas das mães...” (TEO 1971: 105, 107, 108)<sup>386</sup>. Como se vê, Macau/China e os chineses proporcionam o espectáculo da doença e do pestilento, o que Feldmann designa como “preferência decadentista pela doença, pelo repulsivo e pelo macabro” (1992: 55), que suscita a repulsão do autor e encontra ecos na estética do grotesco que Pessanha cultivava em “Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa”.

Com efeito, nesse opúsculo, encomendado pelo médico-cirurgião Morais Palha como intróito ao seu *Esboço critico da civilização chinesa* (1912), Camilo Pessanha traça um retrato profundamente abjecto da China. Atentemos no seguinte excerto:

A disformidade, a monstruosidade, o raquitismo, o nanismo, o cretinismo... A tuberculose, a sífilis, o tebaísmo, a histeria, a epilepsia, a coreia, a lepra, a sarna... A prostituição, o deboche, a pederastia, o sadismo... A preguiça, o parasitismo, a mendicidade, a vagabundagem, o jogo, o lenocínio, a escravatura... A fraude, a *chantage*, o furto, o roubo, o bandi-

<sup>386</sup> Outros exemplos podem citar-se dentro da mesma linha de desvalorização estética em torno da figura do leproso macaense, por exemplo: “Vistos de perto, ressaltava horivelmente o ferrete de peçonha do seu sangue; eram indiscriptíveis seres inuteis, abjectos, quasi sem mãos, quasi sem pés, porque os dedos lhes iam caindo podres aos pedaços; rostos medonhos lavrados pelo mal, sem narizes, com os beiços roídos, com as faces chagadas; ainda mais sinistros pela infamia estampada nas feições e nos olhares, denunciando perversidades de alma de infimo quilate, por certo derivadas da suprema degradação do seu viver. Vestiam farrapos imundos, sem fôrma definida e sem côr reconhecível” (PCJ 1906: 165).

tismo, a pirataria, o cativoiro... [...] montão de lixo constituído pelos mais asquerosos detritos, caudal de esgoto arrastando as mais irreconhecíveis escórias humanas. Ignorância, boçalidade, superstição, deslealdade, covardia, avareza, sensualidade, crueldade, desfaçatez, cinismo, atonia moral... [...] vaidade pomposa e balofa [...], a má fé, um cerimonial de intermináveis cortesias no trato quotidiano, aborrecido e rastejantemente servil, feito de solitudes fingidas e de hiperbólicas adulações, sem espontaneidade, nem cordialidade, nem hospitalidade [...]. (Pessanha 1993: 20-21)

Esta é uma das passagens mais conhecidas do texto de Pessanha. Através de uma linguagem visualmente explícita, a China é apresentada como palco das qualidades humanas mais ignóbeis; o disfemismo é tão excessivo que resulta num escarnecimento subversivo, diríamos propositado, da expectativa orientalizante do leitor. O encadeamento assindético de substantivos e adjetivos típicos de uma prosa naturalista e decadentista, assim conferindo um ritmo acelerado ao texto e um crescendo emotivo, revela uma civilização à beira da ruptura, cujo esplendor de Quinhentos e Seiscentos dá lugar à barbárie e a uma “emaranhada flora do mal” (Pessanha 1993: 21). Também em *Traços* e em *Dai-Nippon* sobressai o recurso, por vezes abusivo, ao assíndeto que, nas descrições negativas de Macau e da China, ao acelerar o ritmo de leitura, gera uma toada dramática, quando não patética, que intensifica a rejeição despertada por aqueles espaços.

Ao reflectir sobre as afinidades entre Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes, César dos Santos conclui a respeito do último que se trata de um “[n]ipónimo exaltado, idólatra e incondicional partidário do poderio agressivo do Japão imperialista, que [...] tratava a China e os Chineses, nos seus escritos, com impressionante desprezo e acirrada e injusta antipatia, não lhe inspirando a miséria da pobre gente obscura e sofredora mais do que um repulsivo *enjoo amarelo*” (1959: 41; ênfase do original). No fundo, a China de final do século XIX transforma-se para Moraes no paradigma estético do feio, do disforme; traduz, como o próprio afirma, “a aliança do horrível e do grotesco” (TEO 1971: 117). Este cenário desolador não pode, todavia, ser dissociado de um contexto histórico particular, nomeadamente do surto de peste negra que o autor testemunharia em Cantão e

Hong Kong em 1894, durante a guerra sino-japonesa: “Em Cantão [...] superfície estagnada, fétida, podre, cor de sépia [...], depois a Hong-Kong [...]. Nasceu talvez espontânea, do imundo consórcio de todos os dejectos; ou, do interior, cuja supina sordidez nem se imagina” (TEO 1971: 251). A mesma tonalidade disfórica, reforçada por imagens escatológicas e de tédio, inicia *Dai-Nippon*:

Vejam o que se chama uma aldeia chinesa, o que se chama uma cidade chinesa. É um charco de imundícies, donde emerge a casaria negra, húmida de bolors pestíferos. [...] [A]o fundo da baiúca o vendilhão em gestos [...] passando à clientela os seus artigos, asqueroso, horrível, indecente [...] que dá náuseas à gente, como se fora um montão de esterco. Se é o lar e não a venda, o lôbrego lar sem sombra de aninho, é então o grupo de crianças em andrajos, cheias de parasitas, negras de imundície, com os olhos avermelhados pingando humores [...].

Agora a natureza: o quadro alterna [...] [mas] sempre um cenário de agonia, de costas sáfarras, de largos rios lodosos, de charcos pestilentos, de arvoredos esguios açoitados das ventanias, a que vem juntar-se, sem conseguir dar realce, a verde aguarela dos arrozais, dos arrozais, dos intermináveis arrozais. (DN 1972: 65-66)

A cidade chinesa perdeu a monumentalidade, a ordem e a limpeza propagandeada pelos missionários jesuítas, demarcando-se agora pelos odores a podridão e a lixo. A melancolia que se abate sobre Wenceslau está em sintonia com esta paisagem circundante: “Um céu sem cor, como que feito de vidro despolido; calma quase; e havia horas sem conto que uma chuva miúdinha caía sobre Macau, constantemente. São vulgares estes dias, duma tristeza sugestiva, indescritível” (TEO 1971: 114).

O desencanto com a Cidade do Santo Nome de Deus agrava-se à medida que o Japão se desenha como uma meta obsessiva a atingir: “[E]ra na longa monotonia do seu exílio, neste triste cantinho de Macau, onde dia a dia a noção do Nippon mais se lhe definia, mais se lhe fixava como uma verdade sugestionadora” (DN 1972: 68). Essas “noção” e “verdade” culminam na máxima de que “não vale a pena viver, quando não seja o sol do Nippon que nos aqueça” (DN 1972: 222) e na renúncia de Macau através da transferência de Moraes para o arquipélago nipónico.

Na parte final de *Traços*, intitulada “Saudades do Japão” (1894), Moraes narra as suas impressões das primeiras viagens ao Império do Sol Nascente (em 1889 e 1893), antecipando o fascínio por esse país. Significativo é, portanto, também o título da segunda parte do volume, e na verdade a principal, “Lembranças da China”, que posiciona o autor e o leitor no passado e anuncia um desejo de mudança, confirmado em afirmações como: “Pressinto que me invadirá dentro em breve o desprestígio desta China exótica, cuja feição tanto me impressionou, olhos e espírito; mas que, à força de vista, de vivida, se vai diluindo como que numa nebulosidade neutra de tédio, onde a sensação entorpece, alheia a tudo, à dor como ao prazer” (TEO 1971: 143). Moraes confessa sentir falta da aventura marítima<sup>387</sup>, porém admite ainda sentir-se bem no seu lar macaense, onde, à semelhança do Des Esseintes huysmaniano, se faz rodear de objectos japoneses que o reconfortam e o fazem esquecer a fealdade do exterior: “Estes quadros japoneses, destacando das paredes muito brancas, trazem-me ao espírito uma agradável reminiscência do maravilhoso país de Nipon [...]. Sobre a mesa [...] espadanam folhas viçosas dum vaso de porcelana do Japão” (TEO 1971: 90). “[À] força de vista, de vivida”, ou seja, do tédio que brota do familiar, Macau e a China tornam-se progressivamente um local inóspito e penoso, o lugar da desolação; o que fora uma promessa de exotismo dá lugar ao desalento, à apatia, anulando o comprazimento.

Estas reflexões estão em linha com *Essai sur l'exotisme* (1978)<sup>388</sup>, onde Segalen sugere que o exota é um coleccionador de sensações e de experiências que procura directamente na diversidade. Seria a inadaptação ao espaço macaense que determinaria a bus-

<sup>387</sup> “Sinto saudades da onda salgada, cuja espuma ressalta, e vem de quando em quando fustigar o rosto e amargar nos beijos. Sinto saudades dos marinheiros, a melhor tribo de homens que ainda me foi dado encontrar. Sinto sobretudo saudades duns horizontes de mistério, a terra ao longe em contornos esfumados, a terra desconhecida, entrevista pela primeira vez” (TEO 1971: 142).

<sup>388</sup> Cf. secção 2.3. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.

ca de novas sensações e experiências no Japão. Ao grotesco chinês impor-se-ia a quimera japonesa, transitando-se de um estado de melancolia para um de deslumbramento:

A China era o monstro misterioso da lenda [...] cujos tenebrosos desígnios atemorizavam vagamente [...] era o bando imenso de excêntricos, caricaturais como indivíduos, imponentes como massa; animais de sangue frio como os répteis, asquerosos como estes, e como os crocodilos perversos na sua apática passibilidade; fanáticos pelas suas crenças, pelos seus hábitos, francamente hostis ao mundo inteiro. [...] E vai então, um povozinho de pigmeus, vagamente conhecido pelas quimeras da sua indústria e pela gracilidade das suas *musumés*, bate o pé à China e mostra-lhe atrevidamente os dentes.

[...]

O Japão é, pois, quem desvenda o mistério, quem aponta o papão ao escárnio da Europa, quem jorra plena luz sobre o cardume de rabichos, constituído por milhões de miseráveis sem energia e sem noção da pátria, e por gordos mandarins sem noção da honestidade. [...]

A China está vencida, desmascarada, morta; perdeu o encanto [...]. (DN 1972: 269-270)

A partir desta apologia do Japão concretiza-se o que Óscar Lopes designa como “o enfático, vincado contraste entre os assuntos chineses [...] e os assuntos japoneses”, que faz equivaler “à concorrência entre dois estilos diferentes, o estilo naturalista e o estilo impressionista, que ficará a predominar francamente depois de [...] [*Dai-Nippon*] completar o relance inicial sobre o *inferno amarelo* da Ásia continental e se entrar no paraíso nipónico” (1987: 142; ênfase do original).

Antes de Wenceslau de Moraes, a singularidade da civilização japonesa fora reconhecida por outros escritores como Lafcadio Hearn, sendo este aquele com quem Moraes mais se identifica, estimando a sua vida e obra e vendo-o como modelo a seguir<sup>389</sup>. Moraes procura quase uma osmose biográfica que o una a Hearn, excepto no que toca

<sup>389</sup> “Na minha modestíssima biblioteca [...] é seguramente Lafcadio Hearn, o delicadíssimo comentador de coisas japonesas, o autor que mais estimo. Releio frequentemente os seus livros, sempre com vivíssimo deleite, mais intenso do que quando me achava em Kobe [...] [É] um amigo benevolente, que recebo com orgulho, que escuto, com quem converso, cujas palavras me encantam, pouco ou nada me importando a circunstância de nunca ter conhecido Lafcadio e de ele ter morrido há quinze anos” (*OYKH* 2006: 250). De acordo com Jorge Dias (1995: 289), da biblioteca de Moraes em Tokushima constam as obras completas de Hearn. Também Moraes sugere esse facto em afirmações como: “No lugar de honra, perto da mesa de trabalho, mais ao alcance da mão, destacam-se pelo mimo das encadernações, artisticamente coloridas, as obras de Lafcadio Hearn” (*BOT* 1916: 147).

aos momentos finais da sua vida, em que Hearn, confessando-se desiludido e frustrado, se revoltou contra o povo nipónico:

De Lafcadio Hearn resta dizer que, embora o seu amor pelo Japão transpareça em todos os seus livros, desde o primeiro até ao último, as suas últimas cartas íntimas [...] denunciam pelo contrário uma diminuição de estima, por vezes franco azedume, contra o país que lhe cativara a alma. [...] [O] homem da Europa reconhece, geralmente tarde e com desgosto, que uma grande barreira moral o separa do povo [...] que quis amar e do qual quis ser amado: – é a barreira racial, é a aversão instintiva, irreductível [...]. (*OYKH* 2006: 139-140)

Se a constatação da existência de uma barreira intransponível entre Ocidente e Japão, há muito verificada pelo nosso autor, desperta revolta em Hearn, em Wenceslau de Moraes o Japão permanece inalterável como foco de exotismo, embora também lhe desperte melancolia e resignação. É ao reconhecer-se como vítima da “intolerância racial” (*OYKH* 2006: 152), concretizada sobretudo em desconfiança e misantropia contra o ocidental (por exemplo, *OYKH* 2006: 149, 152), que Moraes compreende que o Japão hospitaleiro com que fantasiara pouco mais seria afinal do que uma utopia, uma ilusão. Este reconhecimento não causa, sublinhemos, uma rejeição do espaço nem da mulher japonesa, que será sempre para Moraes um factor de harmonização. Em nosso entender, causa antes um regresso nostálgico à pátria distante e, por conseguinte, um desequilíbrio nas relações de poder, na medida em que o autor se coloca numa posição de humilde inferioridade em relação ao indígena japonês, posição esta que aceita com naturalidade e que não tenta combater, ao compreender a inutilidade de tal esforço: “[O] branco que ama o Japão tem mais títulos á colera do nipponico do que o branco que o detesta” (*CJ* [1928a]: 105). Incorpora, neste sentido, o estereótipo do colonizado submisso, assim se inferindo da parte da nação japonesa uma atitude de hostilidade contra o europeu.

No texto “O Exotismo japonês” (*OYKH* 2006: 129-142), o conceito de “exotismo” parece desdobrar-se em duas dimensões: enquanto sinónimo de diferença e enquanto

exemplo de um sentimento mais complexo de ligação ao Outro. O autor começa por definir o conceito como uma “misteriosa atracção”, um sentimento de amor e sedução, que circunscreve ao homem europeu, “pelos países estranhos e distantes, pelas civilizações exóticas” (OYKH 2006: 133). Os adjectivos “estranhos e distantes”, sinónimos de “exótico”, são formulados como se fossem propriedades intrínsecas ao país novo e à sua paisagem, quando a dinâmica da tradução cultural<sup>390</sup>, aliás confirmada pela proposta segaleniana de conceptualizar o exotismo como uma experiência interior de ligação ao diverso (Segalen 1978: 50), mostra que é o sujeito que projecta a sua sensibilidade estética e imaginação fantasista no espaço que observa e que exalta na sua diferença contrastante com a realidade familiar.

Uma vez definido o exotismo como fase necessária ao entendimento dos povos não-europeus (etnopsicologia), Moraes começa então a definir o exota por aquilo que ele não é. Não é, para si, tal como não é para Segalen (1978: 54, 61), o emigrante que parte em busca de maior conforto ou lucro económico nem o missionário religioso ou os funcionários estatais no cumprimento do seu dever profissional. Pelo contrário,

[q]uando falo de amorosos do exotismo, refiro-me unicamente a um grupo reduzido de homens, àqueles que pelo exotismo tudo perdem e a ele se escravizam, àqueles que se sentem fatalmente atraídos pelo estranho e para o estranho se encaminham; fugindo, se podem, ao seu meio, indo identificar-se quanto possível com o meio novo, divorciados resolutamente das sociedades, tão diferentes, onde nasceram e onde os primeiros anos de juventude lhes medraram.

[...] [E]sses curiosos indivíduos nasceram já morbidamente incompatíveis com a dose de felicidade que o próprio meio pode dar; ou então, por vicissitudes que sofreram, tornou-se-lhes a pátria uma madrasta. (OYKH 2006: 133-134)

<sup>390</sup> Cf. secção 2.2.1. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.

Neste excerto, em que podemos reconhecer uma autodescrição do próprio Moraes<sup>391</sup>, o exota é aquele que, de livre vontade e motivado por um mal-estar e inadaptação congénitos ao meio donde é natural<sup>392</sup>, procura “o meio novo” que exerce sobre ele um fascínio a que não consegue escapar. Há nesta relação de atracção uma identificação imediata do exota, ou pelo menos uma empatia, com esse meio novo que eleger como espaço de (auto)exílio, deixando para trás a pátria, que agora sente como “uma madrasta”, uma mãe que lhe teria sido imposta. Vê mesmo o exotismo como garantia da sobrevivência do exilado, sugerindo uma sobreposição entre exotismo e exílio<sup>393</sup>.

A atracção pelo estranho é sentida como inevitável, degenerando num estado de servidão mediante a profusão de estímulos que o território incógnito proporciona e donde se colhe o máximo de sensações possíveis, isto é, “todas as florescências do exótico, do inesperado, do surpreendente e do inverosímil” (OYKH 2006: 127). A sequência de conceitos – exótico, inesperado, surpreendente, inverosímil – traduz uma gradação da noção de exotismo, bem como a própria gradação de emoções experimentadas pelo esteta no que toca ao espaço japonês, em relação ao qual passa do espanto à dúvida sobre a autenticidade daquilo que observa. Esta dúvida é inerente ao exota na acepção moraesiana, que se aproxima assim do entendimento de Segalen, na medida em que ambos fazem coincidir a ausência da dúvida, pela familiaridade adquirida, com a ausência de exotismo, ao “presumir-se que esta gente, em virtude do hábito, em virtude da fixação constante do

<sup>391</sup> Queremos sugerir que, do tempo vivido em Macau e das obras redigidas nessa altura, Wenceslau de Moraes evoluiu de “funcionários diplomáticos e consulares, que a gente vai encontrando por todo este mundo fora, no exercício das suas carreiras aventurosas e no gozo dos seus amplos ordenados” (OYKH 2006: 133), a “amoroso do exotismo”.

<sup>392</sup> “Penso que, temperamento marcado da tara da morbidez logo ao nascer, não me encontrava bem onde me achava, pedia asas à quimera, para fugir para longe, muito longe...” (OYKH 2006: 141).

<sup>393</sup> Como recorda Edward Said, o exílio é propício ao desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre o próprio e sobre o nicho cultural donde se é oriundo, bem como sobre a cultura estrangeira para onde se migrou: “Quanto mais formos capazes de abandonar a nossa cultura doméstica, mais facilmente seremos capazes de a julgar e ao mundo todo também, com o distanciamento espiritual e a generosidade necessária para uma perspectiva verdadeira. Poderemos igualmente avaliar-nos a nós próprios e às culturas estrangeiras mais facilmente, graças à combinação de intimidade e distância” (2004a: 305; ênfase do original).



olhar nas mesmas coisas, se sentiria inclinada a desdenhar-lhes os primores” (*OYKH* 2006: 136). O exílio permitiria, portanto, a busca do não-familiar como alternativa ao progresso técnico-científico e aos múltiplos *-ismos* de final do século – em especial o industrialismo, o capitalismo e o materialismo –, que estavam a expandir-se pela Europa. A reclusão em Tokushima seria, para Moraes, o culminar da experiência exílica, como o exemplo abaixo demonstra:

Feliz do homem que, no declinar da vida e já quasi a termo da viagem, havendo prestado o seu concurso de actividades, como melhor soube ou melhor pôde, ao seu paiz, encontra em si possibilidade, pretextos e coragem para renunciar aos seus deveres e aos seus direitos, recolhendo-se ao isolamento, pobre, esquecido, amortalhado na justa indiferença dos seus compatriotas.

Eu encontrei esta possibilidade e estes pretextos e tive esta coragem; por isto, [...] sinto-me hoje satisfeito do destino, contente do suicidio moral que commetti.

[...] [A]proveitemos estes mezes, estes annos, em inventariar o passado, em inventariar o que fomos, o que vimos, o que ouvimos, o que gozamos, o que soffremos. É um prazer amargo, bem sei; mas é, sem duvida, um prazer [...]. (*BOT* 1916: 198-199)

Nesta viagem, similar à do exota segaleniano, o sair de si para voltar a si por meio do recolhimento introspectivo em Tokushima e do despojamento material – condensado no suspiro “[c]omo eu desejaria ser pobre!...” (*VJ* 1985: 234) – traduz a busca de um ideal estético a Oriente. Essa busca do esteticismo, que define o exotismo moraesiano, processar-se-ia sobretudo através da acumulação de experiências sinestésicas: “São os amorosos do exotismo, são os estetas, visionários que seguem na esteira de um ideal, no propósito de devassarem regiões ignotas, que ofereçam a seus olhos em extasis [*sic*] a beleza e a arte, que a Europa lhes recusa” (*OYKH* 2006: 134-135).

Esta busca será, porém, sempre acompanhada de dor. Na verdade, a partir do momento em que o exota troca a pátria pelo exílio exótico sente ser-lhe negada a felicidade. Descobre que a tarefa que o exota se reserva de dar a conhecer, por via da palavra, a felicidade das civilizações exóticas é incompatível com a própria felicidade de quem as

dá a conhecer. Daí resulta o que designamos como *o exota vagabundo*, um ser tornado escravo das suas sensações e emoções, condenado a uma busca sofrida do prazer. A tensão dor/prazer transforma o exotismo moraesiano numa experiência afim do sadomasoquismo<sup>394</sup>, que se exprime no grito “o grande prazer do sofrimento”, com que finaliza o último ensaio de *Ó-Yoné* (2006: 271). Quando em Março de 1892 confessa à irmã Francisca Adriana Palmira (1867-?) germinar dentro de si uma angústia permanente e indecifrável, adivinha-se a inadaptação que o acompanhará tanto em Macau como no Japão:

O que será? o que me molesta? o que me falta, neste lar de improviso, onde julguei nada faltar? Concentro-me todo na decifração deste enigma. A princípio, tão vaga é essa impressão de angústia, que me encontra perplexo [...]. Pouco a pouco, define-se uma dor, dor toda de alma, irradiando não sei donde, roendo não sei que fibras. E esta dor desperta-me, chama-me rudemente à realidade [...]. Compreendo-me enfim. Sim, é precisamente isto, uma coisa me falta.

[...]

“É a felicidade, o bem inefável que não se aluga, que não se compra, que não se mercadeja, [...] que dá ao homem o amor de si mesmo, o amor dos outros homens, um caminho, um rumo, na viagem da existência.” (TEO 1971: 91)

Com efeito, nem no Japão o autor seria capaz de encontrar o prazer absoluto: “Todavia, eu nunca experimentei a sensação plena do gozo, o prazer que domina tudo, triunfante. Eu nunca, no Japão como em parte alguma, me senti plenamente feliz” (OYKH 2006: 141). A incompatibilidade entre exotismo e felicidade impede-o, afinal, de alcançar o conhecimento profundo do Japão, daquilo que constitui o *Yamato damashii*, e esta consciência/constatação provoca frustração:

<sup>394</sup> Túlio Ramires Ferro (1955: 7-8) prefere falar em “sabedoria da renúncia”, que liga ao pensamento budista e ao estado contemplativo que este privilegia: “Para os budistas, se a existência é dor, a causa desta provém de um eterno querer-viver. Suprimir esta vontade, equivale a suprimir a causa da existência – a dor” (1955: 8). Quer o ensaísta com isto significar que o exotismo de Moraes se filiaria na tradição budista de aceitação da dor.

Quem haja permanecido por alguns anos no Japão e relanceado, com espanto, com interesse, com amor, a gentilíssima cena exótica, experimenta naturalmente o desejo de respigar detalhes, de fixar minúcias. [...] [Q]uanto mais busca aprofundar o motivo que escolheu, tanto mais se convence da impossibilidade de compreendê-lo, de compreender o Japão e o seu povo, de penetrar enfim o denso mistério que o rodeia. [...] O investigador apaixona-se assim pelo seu tema, entusiasma-se pelas ligeiras descobertas que realiza. Julga então, por um doce impulso de altruísmo, poder transmitir a sua paixão, o seu entusiasmo, a estranhos, a compatriotas distantes... o que raramente, porém, sucederá. (SJ 1973: 127)

Conquanto animado pela vontade tão-só de partilhar as suas experiências, o esteta moraesiano cedo compreende que, tal como o exota segaleniano, a sua experiência da alteridade está limitada às “restritas barreiras que demarcam o alcance” da sua visão (VJ 1985: 95). São essas barreiras culturais e linguísticas que moldam a sua percepção do mundo e a sua relação com ele, tanto mais intensificada quanto maior a solidão que o autor sente.

Em *Bon-Odori*, confessa ver-se a si mesmo como um solitário maníaco, um “zero”, um “João Ninguém” (1916: 198, 301)<sup>395</sup>; na crónica “Rindo e chorando” (OYKH 2006: 243-254), aventa uma definição de homem solitário, a qual nos permite entender a solidão como condição inerente ao exota. Por isso, consideramos a solidão, ou o eremitismo, essencial à manutenção do exótico:

Se ha algum branco que, após demorada permanencia n'este paiz, ainda se commova pela paizagem que o envolve, e pelo quadro exotico da vida indigena, votando franca sympathia ás glorias nipponicas, este homem de excepção deve ser um solitario e um excêntrico [...]; deve [...] ter tido a fatalidade de haver soffrido do contacto dos seus semelhantes e de não possuir um lar amigo, distante embora, que o attráia; deve, finalmente, ter gasto, na experiencia da vida o seu farnel inteiro de esperanças pessoas. Um tal sujeito poderá viver evidentemente no Japão, como em outro qualquer sitio, reduzido ao aprazimento dos olhos; uma especie de homem-pharol – permita-se-me a imagem – mas pharol para vêr e não para ser visto, elevado sobre o arido rochedo ideal das suas desillusões e do desinteresse de si mesmo. Para taes olhos [...], o espectáculo do Japão e do seu povo é fascinante!... (CJ 1905: 267-268)

<sup>395</sup> A figura de João Ninguém é retomada em *Ó-Yoné* enquanto construção literária pela qual o autor se projecta na figura de um velho através da qual se autodescreve: “[A]res de abandono de si mesmo, dos outros e de tudo, oferecia todos os indícios inequívocos de um desses pobres diabos, de um desses párias, que o Ocidente atira de quando em quando para os países exóticos e distantes, por não os querer e por eles o não quererem; um João Ninguém qualquer, náufrago da vida” (OYKH 2006: 148).

A imagem do homem-farol aplicada a Moraes adequa-se à conceptualização de exota e de exotismo acima exposta, enfatizando um posicionamento que lhe proporciona uma visão mais ampla daquilo que observa. É a visão, o olhar, que tem a capacidade de gerar no estrangeiro um sentimento de afecto pelo espaço percebido, ora a partir de uma posição estática ora em movimento – “É que os olhos, por muito poisarem nas mesmas coisas, criam por elas afeição” (OYKH 2006: 254). A importância do verbo “relancear”<sup>396</sup>, sobretudo a nível dos bibliónimos, e seus derivados ou sinónimos aproximados (como “ver”, “reparar”, “fitar”, “notar”, “mirar”, “examinar”, “admirar”, “contemplar”, “distinguir”), mostra como o olhar é o elemento sensorial que Moraes mais valoriza e a partir do qual organiza a sua experiência da alteridade. Surte, ademais, um efeito amplificador do exotismo relatado, porque apresentado como o resultado de um testemunho directo. O recurso a verbos do campo semântico da visão conjuga-se com verbos de movimento (como “percorrer”, “caminhar”, “seguir”, “entrar”, “embrenhar”, “penetrar”, “visitar”, “encontrar”, “vagabundear”, “peregrinar”, “acercar”, “avizinhar”), apoiados em deícticos como “aqui”, “ali”, “além”, “aí”, “acolá”<sup>397</sup>, pelos quais se narram acções que se sucedem no tempo e transmitem o movimento errante do observador.

Em linha com Segalen, o autor valoriza a visão como o principal modo de contacto com o meio novo, mas compreende também a necessidade das “ampliações afectivas”

<sup>396</sup> Moraes define este gesto como o de registar uma impressão ao “lançar rápidas vistas de curiosos” (DN 1972: 146). A escolha deste termo não nos parece fortuita, mas antes inspirada em Lafcadio Hearn, nomeadamente em *Glimpses of Unfamiliar Japan* (2 vols., 1894).

<sup>397</sup> Atentemos em *Traços*, onde abundam exemplos dessa observação em movimento: “São aqui os jardins [...]. Seguem-se os pagodes [...]. Fixa-se a nossa atenção nas paredes [...].//Ergue-se mais além o palácio real [...].//Lá dentro vemos a sala [...].//Cá fora cruzam-se fidalgos [...], aproximando-se de nós, fixando-nos por vezes”; “Aqui, um pagode [...]; além, a mesquita [...]. Nas ruas, atumultuam-se os vendilhões [...]. Cruzam-se rapidamente centenas de carruagens [...]. De dentro dos cafés”; “No bairro indígena [...]. Entremos [...]. Um reque de casitas iguais de cada lado [...]. Aqui, ali, algumas lojas chinesas [...]. Uns migam verduras, outros depenam aves [...]. Uma ou duas casas de jogo [...]. Notam-se ainda [...] [v]endilhões param às portas [...]. Passa, encostado ao bordão, um velho [...]. A uma esquina, improvisa-se com velhas tábuas uma mesa” (TEO 1971: 29-30, 35-36, 72-73).

(*OYKH* 2006: 249), de forma a reforçar a ligação individual e subjectiva que estabelece com esse meio: “O homem solitário, em comparação com os outros homens, vê melhor, ouve melhor, tem o dom do olfacto mais sensível, tem o dom do gosto mais subtil, palpa melhor; isto é, as suas aptidões sensoriais afinam-se, aguçam-se, desenvolvem-se; falo por experiência própria” (*OYKH* 2006: 249). O “amoroso do exotismo” apresenta-se então como um cultor apaixonado da arte e da beleza (*OYKH* 2006: 134) que, na qualidade de homem-farol, seria capaz de detectar tudo o que o rodeia. Mas, ao contrário do homem-farol, Moraes não apenas vê como é também visto; na sua observação do Outro oriental há uma constante inversão de papéis, em que de agente passa a objecto de observação e curiosidade, assim se sublinhando a sua condição de estrangeiro e a impossibilidade de integração plena, de asiaticização total.

Aparte a dor constatada aquando da verbalização do exotismo, o momento da sua experimentação causa êxtase, o que aproxima o exotismo de uma religião: a religião ou estética do ideal e do belo que a Europa não mais conseguiria simular, porquanto transformada no “meio mais impróprio para o culto da estética, puro e ingénuo” (*OYKH* 2006: 134). A esta “religião estética” junta-se a “religião da saudade”, do que era e já não é e que, por isso, causa sofrimento:

[N]oção melancólica da impermanência das coisas, do aniquilamento como lei suprema, a que tudo se submete, transitou então para uma outra crença – a religião da saudade, – que é ainda uma religião estética, mas de uma estética retrospectiva, que leva à paixão do belo, do bom, do consolador, pelo que foi e já não é.

O Japão foi o país onde eu mais vivi pelo espírito, onde a minha individualidade pensante mais viu alargarem-se os horizontes do raciocínio e da compreensão, onde as minhas forças emotivas mais pulsaram em presença dos encantos da natureza e da arte. Seja pois o Japão o altar deste meu novo culto – a religião da saudade, – o último por certo a que terei de prestar amor e reverência. (*OYKH* 2006: 141-142)

O Japão surge, pois, como palco de uma saudade dupla: saudade de uma pátria que já não é, mas com a qual Moraes continua a sonhar, e saudade de um Japão que se ia transfor-

mando por força da modernização e estaria, por isso, em vias de deixar de ser. A “religião da saudade” permite configurar um Japão afastado da influência ocidental e acusar, através da apologia desse Japão ancestral, a percepção melancólica de um passado português glorioso mas perdido, o da época dos Descobrimentos. O exotismo revela-se então, sublinhamos, como uma atitude estética simultaneamente introspectiva e retrospectiva, com a qual dialogaremos ao longo da nossa reflexão.

Nas palavras de Ana Paula Laborinho, “a fórmula literária mais original” da obra de Moraes é “a ligação entre saudade e exotismo. [...] Moraes descobre no Japão o seu mundo ideal que só depois mitifica, através de uma retrospectiva saudosista que transforma o Japão no contraponto ideal de Portugal” (2004b: 69-70). Ora, o saudosismo, enquanto programa estético-filosófico português em que essa nostalgia pode degenerar, pode ele próprio ser uma forma de exotismo, que seria tão específica do contexto português quanto o é a estética inaugurada por Teixeira de Pascoaes. Para Eduardo Lourenço, esta mitologia da saudade “instaurou a cultura, não só nossa, mas em geral, como o horizonte dentro do qual um povo se define como actor efectivo ou mero espectador da aventura da humanidade concebida como um todo” (2001: 41). É esta aventura da humanidade que, como vimos, Wenceslau de Moraes reivindica como necessária à regeneração da Europa em geral e da nação portuguesa em particular: “[S]e é a esta raça amarella, já tão enorme em numero e tão prolifera, que está reservada a missão remota de vir reanimar o Occidente anemizado e pervertido, que importa?... Venha ella, espalhe o bem” (*CJ* 1905: 22); “E que vai succeder ao pobre Portugal, tão perturbado já na sua existencia interna, tão precisado de um ambiente de serenidade para tentar um ultimo esforço no caminho da sua regeneração possivel [...]?” (*BOT* 1916: 330).

Essa regeneração observa-a Moraes, como já terá ficado claro, através sobretudo da deambulação oriental, que permite ao autor posicionar-se simultaneamente como obser-

vador participante e espectador da diferença, que está consciente de que oferece ao leitor representações parcelares do que percebe, mas que cuida em apresentar como reflexo da verdade que o seu olhar, posto que subjectivo, capta<sup>398</sup>. No caso de Macau, a deambulação cumpre essencialmente um propósito de crítica social ao possibilitar a denúncia da decadência moral e física circundante, donde o pendor para a observação naturalista – “assim compreendereis as minhas longas caminhadas fadigosas, ruas fora, nem eu sei por onde, misturando-me à onda do povo, seguindo-o até aos centros mais recônditos, mais disparatados” (TEO 1971: 171). Enquanto espectador, Moraes posiciona-se, com frequência, “do alto do meu observatório, [onde] relanceio com mera curiosidade de naturalista as lutas incongruentes do grande formigueiro irrequieto, que se convencionou chamar a Família Humana” (VJ 1985: 197-198). Ao afastar-se do objecto sobre o qual fala, obtém uma visão à distância (vertical) e a partir de uma posição estática, que lhe permite, tal qual o homem-farol, uma apreensão mais ampla do cenário humano contemplado. Em território japonês, veremos Moraes contrariar esta estaticidade, ao tentar misturar-se com a população local, procurando compreender como integrar-se nela. E é o olhar que, ao acompanhar a progressão na descoberta do Outro oriental, permite reconstruir as paisagens que Moraes percorre e nelas detectar estruturas familiares, as quais apontam para um discurso produzido *in loco* que, sublinhamos, não pode ser tomado como garantia de verdade factual.

A este procedimento assente numa estética do olhar que permite ao autor sobrepor, misturar, confundir imagens, acresce ainda a tendência, já mencionada, para comparar a experiência do país alvo de entusiasmo com a do seu país de origem, estratégia esta que o

<sup>398</sup> Moraes descreve o seu método de trabalho do seguinte modo: “Eu pinto o japonês tal como elle é, ou como se me affigura que elle seja” (CJ [1928a]: 176). A modalização da afirmação através da conjunção disjuntiva “ou” demonstra bem a consciência de uma percepção subjectiva do espaço.

leva a procurar equivalentes culturais a fim de atenuar as diferenças detectadas<sup>399</sup>. Essa estratégia é amiúde comprometida pelas manifestações de indiscutível favorecimento do Japão, em que, como sublinha Daniel Pires, a cultura japonesa sobressai como “sublime, de rara sensibilidade, autêntica, em sintonia com os valores mais caros à humanidade” enquanto a sociedade ocidental se distingue “pelo seu utilitarismo, o seu materialismo, a sua desumanização, por ser pouco receptiva aos atributos do espírito” (1999: 8). Este favorecimento repousa também sobre uma observação que visa aproximar o leitor português da realidade nipónica, de modo a criar laços de familiaridade e entendimento mútuo. Para isso, faz variar o seu ponto de vista, ora posicionando-se dentro da cultura portuguesa (o seu grupo de pertença, do qual é originário e no qual se dilui sobretudo através do “nós, portugueses” [OYKH 2006: 59]) – assumindo o ponto de vista do leitor distante<sup>400</sup> –, ora dentro do espaço extremo-oriental<sup>401</sup> (o grupo de referência, a partir do qual escreve e que procura integrar) –, movimentando-se assim de fora para dentro. Este movimento pendular “entre lugares” – resultante do que Tobias Döring (1995: 9) designou como um movimento de “get-between”<sup>402</sup> – procede da aposta numa retórica da diferença e da distância entre lugares que a prosa moraesiana ajuda a colocar em diálogo sem os fundir.

<sup>399</sup> Por exemplo: em *Vida*, conta a história de um tira-olhos e de uma castanha, que conclui advertindo o leitor português para o seu equivalente na cultura portuguesa – “não vos parece estar ouvindo, com ligeiras modificações de pouca monta, a fábula da cigarra e da formiga?” (1985: 193) –; em *Ó-Yoné*, a expressão *ko-haru* é definida do seguinte modo – “O nosso abençoado clima português também oferece este espectáculo feiticeiro; e nós, portugueses, [...] chamamos-lhe: – o Veranita de São Martinho” (OYKH 2006: 59; ver também OYKH 2006: 203).

<sup>400</sup> Para além dos exemplos já apontados, atentemos noutros: “[E] eram então para ver, não que eu vos possa descrevê-las, rapazes da minha terra” (DN 1972: 362); “Eu, porém, que não sou japonês, posso, dentro dos limites desta mentalidade dolorida, peculiar à gente do Ocidente, deter-me um pouco” (OYKH 2006: 207); “Já que estou com as mãos na massa – como se diz na minha terra” ou “[e]ste *cair da folha*, como se diz em português, é deveras melancólico; os japoneses exclamam – *inki, inki!* (tristeza, tristeza!)” (OYKH 2006: 187, 205; ênfase do original); “Nós, os loiros do Ocidente, não podemos atingir o inteiro alcance desta emanção de afectos” ou “a nós, ouvidos bárbaros” (SJ 1973: 37, 191).

<sup>401</sup> Ao posicionar-se dentro da perspectiva asiática distancia-se naturalmente do europeu. Por exemplo: “[S]ão eles os únicos mensageiros dos *bárbaros* do Ocidente, naquele grande centro, onde tão pálida se reflecte ainda a civilização europeia” (TEO 1971: 58; ênfase do original); “Pois o europeu em Cantão é a mosca, é o nojo imprevisito, que só desperta cóleras e ascos” (TEO 1971: 76); “Em toda a parte, mesmo aí na vossa Europa” (OYKH 2006: 114).

<sup>402</sup> Cf. secção 2.2.2. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.



Esta diferença e distância aliam-se à capacidade de antecipação de reacções e de explicação da diferença, que fazem parte do seu programa de tradução cultural. Ilustremos com o exemplo do episódio “Questão de beijos” (*TEO* 1971: 50-53). Primeiro, Moraes antecipa o choque que pode invadir o leitor europeu ante o facto de os chineses não se beijarem: “Que bárbaros são estes, amaldiçoados pelo bom Deus? Afiguram-se-me as contestações dos que me lêem [...]; e contudo, nada há mais verdadeiro do que isto, – os chineses não dão beijos” (1971: 51). Deste modo, o tema em debate ora corresponde a uma constatação do autor, ora é lançado com base num estereótipo vulgarizado no Ocidente que o autor tenta desconstruir. Segundo, modaliza a asserção, assim adensando o exotismo e a curiosidade do leitor: “Não dão beijos, ou dão-nos de uma maneira muito diferente da nossa, sem o uso dos lábios, mas aproximando a fronte, o nariz, do objecto amado, e aspirando detidamente” (*TEO* 1971: 51). Terceiro, é solidário com o leitor, dando-lhe espaço para reagir à informação nova: “Antes de acolhermos com uma gargalhada esta extravagância, [...], é justo conceder um nadinha de gentil, de delicado, ao beijo chinês” (*TEO* 1971: 51). Quarto, descreve o gesto percepcionado com base numa comparação que seja inteligível ao leitor: “O china beija o filhinho tenro, beija a face pálida da esposa, como ele e nós beijamos as flores, aspirando-lhes o perfume; a assimilação é graciosa” (*TEO* 1971: 51). Uma vez introduzida a analogia passa a expor a sua compreensão da diferença cultural, revelando-se a favor da prática cultural estrangeira: “E será isto um disparate? Não”, pois então “estalejem alegremente os nossos [beijos] como foguetes festivos de arraial saloio; e deixemos ao china circunspecto o prazer dos beijos mudos, talvez primitivamente ensinados pelas borboletas” (*TEO* 1971: 51, 52-53). Alternativamente, a alusão a um determinado evento pode também fazer-se acompanhar de um primeiro momento de descrição, a que se segue a sua interpretação pela sensibili-

dade estética do autor. É esta a estrutura argumentativa que prevalece nos textos de Moraes, a qual formalmente se apoia na estética do fragmento<sup>403</sup>.

Na impossibilidade de escrita contínua sobre o Outro que o fragmento conota, esta opção formal aproxima-se da própria poética de representação oriental, uma poética marcada pela economia formal, pela depuração e pelo pormenor (Almeida 2012; Reckert 1999). Moraes identifica-se com esta poética da síntese, preferindo “frases curtas do que as largas divagações à volta de um assunto [...] de aperfeiçoamento em aperfeiçoamento no difícil mister da concisão” (*SJ* 1973: 80). A prática do fragmento permite dar maior visibilidade ao conteúdo das divagações, que visualmente sobressaem da cadência narrativa. Numa primeira análise, esta estrutura fragmentada pode apontar para uma espécie de anarquia discursiva, ainda que os fragmentos respeitem quase sempre uma sequência cronológica ou lógica expositiva e ainda que a unidade dos fragmentos esteja assegurada pela continuidade de uma mesma voz narrativa, a qual convoca por vezes outras vozes ou figuras. Esta estratégia formal adequa-se à própria digressão do sujeito na descoberta do território asiático, pois é dela que extrai a matéria narrativa assim como as imagens que elabora. Dada a diversidade de conteúdos que colhe, o fragmento permite a

<sup>403</sup> O fragmento é graficamente marcado de variadas formas, sobretudo através de espaços brancos entre segmentos textuais, frequentemente datados, ou através da inclusão de asteriscos, travessões ou subtítulos. Do ponto de vista do enunciado, são óbvias as formulações discursivas que assinalam uma súbita ou subtil quebra de fragmento, por exemplo: “Falei atrás do mimo colorista dos tecidos japoneses. Depois da pintura, vou confessar-vos um resto de impressões sobre o assunto; e vem a propósito [...] a habilidade artística da mão que entretece o fio” (*DN* 1972: 144); “Como eu dizia ha pouco”, “[o]utro assumpto: a historia da arte” (*PCJ* 1906: 151, 192); “E passo, se me permitem, a outro assumpto, mais ligeiro” (*CJ* [1928c]: 52). Os vazios, ou silêncios, criados pelos espaços brancos produzem um efeito de incompletude e descontinuidade mediante a suspensão voluntária do fluxo discursivo. Conjugados com a expressividade da pontuação, geram um silêncio enigmático, por vezes mais sugestivo do que a própria palavra escrita, que só consegue nomear o familiar. Sobre o fragmento, veja-se Antoine Compagnon (1990), que apresenta a fragmentaridade como um traço da modernidade, e Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978: 55-178), entre outros, que o fazem remontar ao romantismo alemão.

Moraes combinar o comentário ou ensaio, a diarística, a epístola, a crónica, o conto popular, a poesia (sobretudo o *haiku*<sup>404</sup>), facilitando o hibridismo genológico.

É de reiterar, no âmbito desse hibridismo, que o autor visita com frequência a literatura popular da China e do Japão, que considera simbolizar a identidade nacional colectiva (RAJ 1999: 127). Mostra-se, pois, ciente do seu papel de mediador cultural, que reforça quando complementa as suas anotações com traduções<sup>405</sup> que, na sua maioria, revelam uma preocupação etnográfica óbvia – desde contos e lendas chineses e japoneses<sup>406</sup> (*Paisagens* é, neste sentido, um diário ou roteiro de contos cuja natureza traduzida só mais tarde reconhece [RAJ 1973: 177]) a provérbios japoneses (por exemplo, CJ 1905: 342-346; VJ 1985: 215-217; OYKH 2006: 265-271; SJ 1973: 63-73; RAJ 1973: 67-69), desde excertos de peças jornalísticas e de obras ensaísticas a outras por autores reputados como japonólogos prestigiantes (ver sobretudo *Cartas*). Alguns dos textos que integra na

<sup>404</sup> Wenceslau de Moraes é tido como um dos primeiros divulgadores da poesia japonesa em Portugal. Vejam-se, como exemplos, SJ 1973: 24-25, RAJ 1973: 183 ou CJ 1905: 285-296. Sobre o assunto, consultem-se, para além de Almeida (2012), os seguintes ensaios: Pedro Barreiros. 2007. Haikai – poesia japonesa. In *Evocação de Wenceslau de Moraes*. Introdução e organização de Pedro Barreiros. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Instituto Camões, 191-200; Paulo Franchetti. 1989. Wenceslau de Moraes e o haikai. *Colóquio/Letras* 110-111: 50-59; Primo Vieira. 1989. Influência da poesia oriental na literatura luso-brasileira: o hai-kai. *Revista ICALP* 16/17 (Jun./Set.): 79-119; Primo Vieira. 1979. A Propósito do “hai-kai”. *Colóquio/Letras* 49: 58-60.

<sup>405</sup> Um levantamento de todas as referências intertextuais patentes na obra moraesiana permitiria verificar uma maior influência francesa e inglesa na formação literária do autor em contraste com a reduzida influência de nomes ou textos portugueses. Tentámos proceder a esse levantamento no âmbito da comunicação apresentada no First Congress of the World Literature Association, dedicado ao tema “The Rise of World Literatures”, e intitulada “World Literature as Cultural Translation: Intertextuality in the Work of Wenceslau de Moraes” (30 Junho a 3 Julho 2011, Universidade de Pequim, China).

<sup>406</sup> Sobre o perfil de Wenceslau de Moraes como contador de histórias, vejam-se os trabalhos de Vital (1998), Chaves (2000, 2004) e Pires (2008). Óscar Lopes acusa a falta de estudos em torno das fontes literárias de língua inglesa e francesa na literatura de Moraes, as quais proporcionaram a sua “aclimação nipónica” e permitiram “revelar e potenciar no nosso escritor as suas tendências *fin-de-siècle*” (1987: 148). É de destacar, nesse âmbito, o estudo de Catherine Pires (2007: 73-85), que consiste numa das primeiras tentativas, embora incompleta e com ligeiras imprecisões, de identificar as fontes literárias usadas por Moraes nas suas traduções de contos e lendas populares japoneses. Sublinhamos, neste sentido, a importância mediadora da obra de Hearn e de Camberlain, assim como as obras do japonólogo francês Michel de Revon (1867-1943), do diplomata britânico William G. Aston (1841-1911) e do filólogo alemão Karl Florenz (1865-1939) (Janeira 1973b: s.p.). O estudo de Pires é também dos primeiros a comparar, de facto, contos de chegada com contos de partida; Pires (2007: 79-80) faz esse exercício comparativo-descritivo para o conto “O Sino do templo de Mugenyama” (VJ 1985: 267-272), cujo texto de partida é “Of a Mirror and a Bell”, inserto em *Kwaidan*, de Lafcadio Hearn (2006: 33-39), concluindo que: “Tandis que Hearn cherche essentiellement à créer le suspens, dans ces histoires de fantômes à caractère fantastique, Moraes lui, semble avant tout faire comprendre à son lecteur, car c’est à travers la compréhension des choses que les barrières des différences tombent” (Pires 2007: 81).

sua obra terão sido recolhidos oralmente, junto das populações locais ou de amigos íntimos, actuando como um verdadeiro etnógrafo-tradutor que recolhe testemunhos orais, os passa à escrita e os torna acessíveis em língua portuguesa<sup>407</sup>.

Como recorda Anabela Chaves, no seu estudo sobre as lendas japonesas na obra de Moraes, a inserção dessas lendas por via da tradução seria uma forma de dar voz ao oriental através de uma observação indirecta (Chaves 2004: 9, 12). Ressalve-se, todavia, que a essas traduções Moraes imprime, quase como marca pessoal, uma moralidade resultante da sua interpretação subjectiva<sup>408</sup>. As constantes interferências da sua subjectividade nos textos que traduz fazem dele um tradutor visível, que se manifesta sobretudo por meio de apartes e de comentários, em que aproveita para exprimir a sua admiração pela mulher japonesa (por exemplo, “Yukiko, então com 19 annos de idade, *em plena florescencia de graça e seducções*” [CJ 1928a: 50; ênfase nossa]), a sua compaixão e/ou justificação pelo comportamento humano observado.

O modo como textualiza as suas representações da alteridade denuncia um tom que se pretende coloquial e pelo qual se transmite a ideia de uma prosa escrita à medida que o autor deambula e observa a realidade exterior<sup>409</sup>. Na secção final de *Dai-Nippon*, o narra-

<sup>407</sup> Confessando em *Ó-Yoné* que os seus “conhecimentos da língua japonesa são deploravelmente insuficientíssimos” (2006: 263), o domínio rudimentar e prático que tinha da língua coloca-o, todavia, numa situação de poder privilegiado em relação a António Feijó: “[S]ei muitas palavras japonezas, que me servem perfeitamente para os usos vulgares da vida: tambem posso exprimir-me em correspondencia vulgar, empregando o syllabario mais facil, o *katakana*; tenho varias noções da construcção grammatical da lingua; mas d’aqui a saber japonez, vae muito” (carta 17 Janeiro 1908 – Moraes 1998: 256).

<sup>408</sup> Por exemplo: “O chronista de quem extrahi esta legenda, nada conclue, como moralidade, da historia que narrou. Concluirei eu o que bem me parecer, se m’o permittem” (PCJ 1906: 179). É de salientar que Moraes designa a sua tarefa de tradução como plágio: “E devo acrescentar que o plagiato se me afigura desculpável, até mesmo aconselhado, dada a tarefa que me impus de ir apresentando aos leitores o que de mais gracioso e interessante resalta do estudo deste país e deste povo” (VJ 1985: 250). Talvez por se considerar um plagiador se permita alguma liberdade nas suas versões/adaptações.

<sup>409</sup> Segundo Tereza Sena, “*Ó-Yoné e Ko-Haru*, como a maioria das obras de Wenceslau de Moraes, é marcada por uma profunda oralidade, que lhe determina o estilo, admite a repetição e até alguma redundância e circularidade do texto, condicionando-lhe também o ritmo, marcado, aliás, por uma pontuação algo peculiar” (2006: 39). Sobre o pseudocoloquialismo como um dos traços definidores do fragmento moraesiano, veja-se: Marta Pacheco Pinto. 2013. A Estética do fragmento como lugar da emoção: Macau e a China em Wenceslau de Moraes. In *Immagini di Macao e dell’Oriente nelle letterature di lingua portoghese. Timori e seduzioni*. Edição de Piero Ceccucci e Michela Graziani [no prelo].

dor-autor abre “[u]m parêntesis. Ó-Hana-San, a senhora Flor, cita-me agora alguns provérbios e anexins do seu país. Apresso-me em escrevê-los, embora perca o fio do meu discurso” (1972: 347). Esta ideia de uma narrativa que se constrói a par da experiência em tempo real reforça a sua noção de obra como um conjunto de anotações soltas apenas à constante (re)redescoberta da novidade nipónica<sup>410</sup>. Projecta de igual modo a ilusão de uma espontaneidade que concorre para a ideia de um escritor da escrita corrida (ou, à semelhança de Camilo Pessanha, o “poeta sem escrita”<sup>411</sup>), como aliás Almeida d’Eça defenderia: “Ora o original de Wenceslau de Moraes é escrito correntiamente, sem emendas, nem rasuras [...] escreve o que sente, fixa no papel o pensamento tal como êle se lhe forma no cérebro, sem emendas, sem aperfeiçoamentos” (d’Eça 1954: 105). O próprio Wenceslau nega, muitas vezes, a existência de um método ou plano de escrita: “Isto vai devagar e sem ordem, sem programma, como preveni” (BOT 1916: 41). Não compreende, porém, que o fragmento é o seu método e que este não é sinónimo de uma escrita descuidada. Em missiva de 25 de Dezembro de 1921 a Francisco Chedas, entende a escrita como “simples esboços, o que resulta [...] das primeiras impressões que as coisas lhe transmittem, de relance”, ressaltando que “[f]alta ainda muito que fazer; falta lapidar a phrase, limal-a, tornal-a perfurante, a ir ferir a impressionabilidade do leitor, desprevenido” (espólio N 6/72). Empregando os mesmos vocábulos e imagética que o poeta António Feijó para descrever o seu processo de escrita e de tradução poéticas – lapidar, limar, esculpir –, Wenceslau serve-se da estética do fragmento para encontrar a

<sup>410</sup> Por exemplo, nos seus “Últimos apontamentos da China”, Moraes confessa que: “Assim é que, encontrando sobre a mesa um último caderno de papel, rabisco apressadamente estes últimos apontamentos, sem programa nem método, sem título, – porque o título é já um programa, – ao simples capricho das minhas reminiscências”; “Vede como estes *Traços*, livro apenas pela forma, se afastam de qualquer plano conexo, sistemático, apresentando imprudentemente um estendal de impressões alinhavadas sem método, ao capricho da pena nómada, que ousa esboçá-las” (TEO 1971: 143, 249).

<sup>411</sup> Sobre o mito do poeta sem escrita, vejam-se entre outros: Paulo Franchetti. 2008. *O Essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, sobretudo 39-50; Alfredo Margarido. 1985. Camilo Pessanha, poeta da escrita. *Persona* 11-12: 76-84.

forma perfeita, por meio dela tematizando uma figura que ele próprio aproxima da perfeição, a mulher exótica. Mas é também uma forma que, pela sua brevidade e pela introdução de quebras no discurso, nos parece causar a permanente sensação de uma falha na tentativa de apreensão da alteridade feminina. E essa falha advém parcialmente da intolerância racial de que, como vimos, se considera vítima.

José Osório de Oliveira, que se dedicou ao estudo da presença do Ultramar na cultura portuguesa, considera ser esta a tragédia do exilado: “Que maior tragédia poderia inventar o génio humano do que esta de um espírito enfeitiçado que deixa a sua Pátria e não consegue alcançar a outra que o encantou?” (1931: 5). Tal falha é perceptível no efeito que Moraes exerce sobre a população japonesa local, que o designava através de categorias depreciativas como “tōjin-san” ou “ketōjin”:

*Tōjin* quer dizer homem selvagem, homem barbaro, gentio; mas com uns laivos de acepção aviltante, de certo modo comparável á de *perros*, com que os nossos antigos contempavam os moiros e os judeus. Ha também na linguagem japoneza o termo *Ketōjin*, selvagem barbudo, para indicar especialmente o europeu, distinguindo-o do chinéz. [...] É que no Japão provinciano e aldeão, onde as relações com os europeus são ainda muito raras, o homem branco não é ainda designado por outro modo, nas palestras intimas, que não seja o vocabulo ultrajante *tōjin*, ou o vocábulo ultrajante *ke-tōjin* [...]. (BOT 1916: 281-282)

Este excerto sublinha a impossibilidade de superar a diferença racial que o autor vê opor o homem europeu ao japonês. Em *Paisagens* confessa a sua “convicção profunda da incompatibilidade absoluta” face à indiscutível “diferença de raças” (1906: 210-211), que descreve mesmo como antagonismo, embora noutras ocasiões, como atrás vimos, se mostre convicto da possibilidade de coexistência pacífica:

No entretanto, as duas grandes familias humanas, branca e amarella, nunca se poderão fundir uma na outra, por dissidencias ethnicas, por dissidencias de civilisações, civilisações consolidadas, completas, mas distinctas, mas em flagrante antagonismo. Poderão, porém, marchar parallelamente uma com a outra, sem se prejudicarem, antes auxiliando-se na

permutação de que necessitem e saudando-se cortezmente; eis o mais que é permitido esperar-se do convívio das duas raças. (*CJ* 1905: 282-283)

Apesar da diferença racial, e conforme patente no excerto, a permanente empatia que o autor manifesta toda uma desculpabilização do comportamento divergente do Outro em nome de uma subliminar diferença cultural, a que se junta uma tónica da resignação, de laivos budistas, e do perdão a quem lhe infligiu dor ou sofrimento – por exemplo, “de começo revoltou intensamente a minha sensibilidade passional de homem da Europa, [...] depois de nele haver pensado, [pareceu-me] natural e em harmonia com as leis universais da criação” (*OYKH* 2006: 67). Wenceslau de Moraes mostra-se, pois, acomodado à sua condição de exota vagabundo.

Em conclusão, podemos resumir o exotismo moraesiano à conjugação de dois movimentos: o do olhar e o da deambulação, assentes em relações deícticas e essenciais a uma prática etnográfica válida; nas suas próprias palavras, “com olhos atentos para ver e um bocadinho de alma para sentir, peregrinando ao acaso, aqui espreitando nos templos, acolá acercando-nos das muralhas dos castelos, além avizinhandos das casas e entrando nelas” (*DN* 1972: 165). Esta conjugação de movimentos numa procura paciente e inquisidora, através de uma peregrinação pretensamente “ao acaso”, leva-o a posicionar-se como mero espectador (sobretudo no âmbito das descrições relativas à China) ou, alternativamente, a fundir-se na multidão (sobretudo no que toca ao Japão). A estrutura do fragmento adequa-se a esse ritmo digressivo e intermitente, permitindo acentuar o tom, em geral, confessional e testemunhal da obra moraesiana.

Esse tom acentua-se quando trata o feminino exótico, que defendemos ser um dos fragmentos que mais sobressai dentro do caleidoscópio que é a sua obra e que analisaremos pormenorizadamente na próxima secção.

### 5.3. A mulher exótica do Extremo Oriente

É no quadro do louvor da mulher exótica que a prosa de Moraes manifesta, por vezes, um excesso sentimental que se traduz no ritmo acelerado do enunciado. O fragmento reforça esse excesso e aceleração, ao veicular um misto, tantas vezes caótico, de emoções e impressões que se querem apreender e transmitir de uma só vez. Essas tendem a ser articuladas no fragmento textual através de frases predominantemente assindéticas, sublinhando-se, deste modo, a efemeridade e a descontinuidade dos sentimentos experimentados. As articulações assindéticas são mais evidentes nas obras iniciais, pois, como o autor confessa, *Traços*, *Dai-Nippon* e *Paisagens* foram escritos “ainda no período do enlevo e dos feitiços” (PCJ 1906: 210).

Como estrutura tópica que permite reinventar ou recontar experiências, concorrendo para o devaneio temático, o fragmento oferece-se como possibilidade de reescrita da mulher exótica, surtindo um efeito gradativo e/ou aditivo, quando não repetitivo, ao interromper a narrativa para expandir e reelaborar ideias já concretizadas noutros fragmentos textuais: “Embrenhei-me um tanto em divagações, alheias à narração simples dos factos, como eles se vão dando; não talvez inteiramente fora de propósito, [...] não é verdade? Volto à narração dos factos” (RHJ 1972: 192-193). Por meio do fragmento o autor vai expondo opiniões valorativas sobre a mulher exótica, mantendo assim o constante interesse do leitor relativamente ao que está a ser narrado. Ilustremos com dois exemplos: “Venha ainda à cena a *musumé*, de quem não se pode prescindir quando haja que falar do Japão” (TEO 1971: 184); “Ora, pois, falar nela [a japonesa], e tornar a falar nela, e voltar teimosamente em torno do assunto, como uma borboleta em volta da luz da lâmpada que a deslumbra e enfeitiça, afigura-se-me pecadilho desculpável, não poucas vezes



cometido nestas cartas; mas para o qual vou contando com a absolvição complacente do leitor” (VJ 1985: 358).

Ana Paula Laborinho, em *O Essencial sobre Wenceslau de Moraes*, argumenta que na prosa moraesiana “tudo se transfigura em pura beleza de que as mulheres [...] servem como símbolo e resumo das qualidades da vida nipónica” (2004b: 62). É enquanto símbolo e resumo que desdobramos o feminino exótico de Moraes em duas dimensões: a *mulher extremo-oriental*, entendida como categoria colectiva e generalizante que a sua prosa explora enquanto ideal de beleza que, para ele, não existe a Ocidente, e a *mulher biográfica*, entendida do ponto de vista de Wenceslau de Moraes como o feminino familiar, ou seja, aquela que, tendo uma existência empírica, faz parte da vida do autor real. Propomos esta distinção inspirados na metodologia de comparatismo estratégico avançada por Edward Said (2004a: 22-23), a qual, relembramos, respeita à localização e à formação estratégicas de um autor que se posiciona face ao Oriente que escreve<sup>412</sup>. A elaboração discursiva da mulher extremo-oriental, tanto na prosa híbrida como na epistolografia de Moraes, é, portanto, indestrinçável do posicionamento do autor no Oriente e em relação ao Oriente, que essas figuras representam.

Dentro desse feminino extremo-oriental, biográfico ou não, impõe-se, entretanto, distinguir entre a mulher chinesa e a mulher japonesa. Fazemos, deste modo, corresponder cada um desses perfis a coordenadas binárias: a mulher de Macau e da China em contraponto à mulher do Japão e a mulher biográfica em correlação com o colectivo feminino extremo-oriental. Estas coordenadas apoiam-se ainda em relações intertextuais, sobretudo com outras narrativas de viagem, e relações intersemióticas, com outros discursos artísticos, seguindo, em geral e como veremos, as estratégias discursivas relacionais que identificámos para *Cancioneiro chinez*.

<sup>412</sup> Cf. secção 1.1. do capítulo “Figurações do Oriente”.

As secções de análise que se seguem estão preferencialmente organizadas de acordo com os tipos de feminino exótico acima delineados. Começaremos pela organização tópica da mulher extremo-oriental, primeiro Macau/China, de seguida Japão, cuja análise desenvolveremos em torno das metáforas e das imagens mais significativas que Wenceslau de Moraes usa para descrevê-la, e concluiremos reflectindo sobre a mulher biográfica.

### 5.3.1. Macau e China

Como já ficou patente, Macau desperta fascínio e repulsa em simultâneo. Esta ambiguidade reflecte-se nas tonalidades discursivas que acompanham a configuração da mulher indígena, fazendo-a oscilar entre uma figura de valorização e uma figura de repulsa, ou seja, entre a beleza e a negatividade, tal como vimos acontecer com o próprio espaço de Macau e a sua população em geral e conforme ilustramos de seguida, nesta secção, através da leitura de tipos femininos e de episódios específicos.

Em *Dai-Nippon*, escrito num momento em que o desconforto em Macau já não era novidade, o autor é mais impressionista, agressivo mesmo, na verbalização da sua visão sobre o feminino chinês:

[D]eixando-se invadir de flácidas gorduras e de tons terrosos de encarcerada, deixando crescer as unhas das mãos inúteis até à disformidade, imóvel, estúpida, tediosa, hierática, *feitiço* inspirado do lar. Com esta missão apenas, a mísera: manter a disciplina entre as concubinas legitimadas do marido; incutir o medo e exercer a tortura nas servas, as escravzinhas imundas que a saudam em prostrações rojantes; e, em assuntos conjugais, ser por seu turno a escrava submissa, calando afrontas e recalando ciúmes, prestando-se aos caprichos casuais do seu senhor, [...] em que ele, por desfastio, dispensou a orgia das ruas ou dos barcos. (DN 1972: 215-216; ênfase do original)

Nesta passagem, a esposa chinesa é fisicamente apresentada como uma figura grotesca e a sua acção está limitada ao espaço privado do lar, onde seria responsável por garantir a

ordem e a harmonia entre as concubinas do marido. Hierarquicamente, é à esposa que as concubinas prestam obediência e a esposa, por sua vez, submete-se aos desígnios do marido. Apesar do tom disfórico predominante, muito distinto do que se encontra, por exemplo, num poema jocoso como “As Mulheres do Mandarin” em *Cancioneiro chinês* (1890: 97-98), este relato sobre a hierarquia que subjaz ao lar chinês parece-nos toldado por uma nota crítica, senão mesmo lamentosa, relativa à condição daquela que o narrador-autor chama “a mísera” e “a escrava submissa”, que na relação conjugal seria objectificada como posse “do seu senhor”. Assinalamos o possessivo que denuncia a falta de autonomia e de liberdade da mulher chinesa, colocada sob a dependência masculina.

É na Rua da Felicidade em Macau que habitam em “lôbregas moradas [...] mulheres, desde a criancinha que mama ao colo da ama, até à megera, carrancuda, espécie de abelha-mestra destas colmeias [...], fazendo das pedras da calçada uma sala comum [...]. Vestem cabaias vistosas, usam braceletes e anéis, manilhas de prata nos tornozelos como as escravas” (TEO 1971: 74). A selecção vocabular conota uma paisagem humana tão desencantada quanto o próprio espaço e a ênfase na servidão das macaenses que compõem essa paisagem, reconhecíveis como prostitutas, sugere uma condição social intrínseca ao espaço pervertido a que estão afectas. A miséria que Moraes vislumbra leva-o a referir-se à “sarcástica irrisão” (TEO 1971: 74) do nome da rua, onde o vício prospera.

O ambiente do batel das flores, poetizado por António Feijó e Camilo Pessanha, como vimos no capítulo anterior, capta também a atenção interessada deste observador europeu. Descreve os “*tankás*-flores” como um “conjunto d’aquelles barcos, enormes, bojudos e disformes, amarrados uns aos outros, [que] deixa, visto de noite, uma impressão de sonho, ou é antes uma visão de pezadêlo” (CJ [1928b]: 41). Estes barcos seriam característicos da paisagem de Cantão, denominada precisamente como a “cidade fluante, a cidade líquida” (TEO 1971: 59). Na crónica “O Rio de Cantão” (Novembro

1889), é com convicto deleite que o autor descreve a vida nocturna dessa cidade, agitada pelos *tankás*, que seriam “[m]ovidos geralmente por um remo lateral que manejam as raparigas, as *tankareiras*, e por outro mais pesado à popa, em esparrela, empunhado pela mãe” (TEO 1971: 59). Devido à labuta diária, as tancareiras são enunciadas como “rostos sem beleza nem frescura, curtidos aos rigores do tempo”, mas rostos que despertam compaixão e em que se vislumbra humildade e “onde apesar disso brilha por vezes um olhar doce de fêmea, carinhoso e suplicante” (TEO 1971: 93). As mulheres da diversão nocturna que animam as embarcações estariam, pelo contrário, mergulhadas em luxo exuberante: “[F]igurinhas ultra-exóticas não sem beleza, envoltas em sêdas e de joias recamadas, gesticulando mansamente com as suas mãos muito brancas, cujos longos dedos em fuso, cheios de aneis, terminam em unhas opalinas, de uma ou duas polegadas de comprido” (CJ [1928b]: 41). Contemplados a partir de uma posição superior, da “varanda deliciosa” do Canton Hotel, são esses barcos que dão vida ao movimentado rio Chukiang e convidam o observador europeu a participar da panorâmica que Moraes elege como “a maior curiosidade da China” (TEO 1971: 62) e apresenta assim:

Quando desceu a noite, a população trabalhadora, embalada pela lenta ondulação do Chukiang, adormeceu; bruxuleavam os faróis [...]; defrontando com o hotel, surgiam iluminações festivas, eram os *tankás-flores*, donde irrompiam os primeiros acordes de uma música estranha. Aluguei então uma *sampan*, e mandei remar para os *tankás-flores*. [...] Sobre cada barco eleva-se um espaçoso recinto, um verdadeiro salão, que os lumes de dezenas de candelabros iluminam em jorros de luz branca. [...] Elas, envoltas nas longas cabaias de seda, ora branca, ora lilás, ora cor-de-rosa, ora esmeralda, os cabelos enlaçados em enfeites de ouro e grinaldas de jasmim, as faces vivamente coloridas pelos cosméticos, cintilantes de jóias como ídolos, têm um encanto de beleza exótica, que muito se casa com a estranheza do espectáculo. Por ali borboleteiam, acompanhando os seus risos cristalinos de uma especial mímica de requebros [...]. (TEO 1971: 61)

Em contraste com estas mulheres que animam os *tankás-flores*, sedutoras nas suas vestes e ornamentadas com cosméticos e jóias, no bairro macaense onde o escritor se instala ele tem por vizinhas figuras que descreve como “impagáveis bonecas! que deliciosos grupos

para motivos de jarra ou de fauna de leque” (TEO 1971: 84). A beleza chinesa que consegue detectar tende a ser descrita, como se vê, com base em comentários superficiais e generalizantes, apoiados nos motivos que circulam nos objectos asiáticos de uso quotidiano, por meio dos quais o narrador-autor procura ir ao encontro do imaginário familiar do leitor. Essas mulheres de família e protectoras do lar são, na verdade, as várias mulheres de um mesmo chinês, a que chama “o dono da casa” (TEO 1971: 84). Note-se, como se exemplifica, a ênfase na relação de concubinato e na estrutura patriarcal que rege o lar chinês. Em consonância com este discurso falocrático está o recurso à imagética animal e a diminutivos para descrever as tarefas domésticas reservadas a essas mulheres, que são configuradas como um animal indefeso ou ente infantil:

Durante o dia, ora se penteiam umas às outras [...] agrupando florinhas entre os rolos negros dos cabelos; ora se dão aos mais extravagantes caprichos de *toilette*, como por exemplo adelgaçando as sobrancelhas à navalha, ou raspando a língua ao lavar os dentes com uma espátula de prata. Depois, uma lê um trecho [...]; ou tagarelam de manso, gesticulando muito com as suas mãozitas franzinas de figurinhas de cera [...], cruzando-se na casa em passeios sem intuito, de aves educadas na gaiola, aos saltinhos [...]. À noite continuam a palestra [...]. Pouco trabalham; são labores pueris de flores que se juntam em grinalda, uma lantejoula que se cose ao cetim do sapatinho, um pivete que se acende sobre o altar dos deuses [...]. (TEO 1971: 84-85)

O excerto transcrito é ilustrativo de muitas das descrições que podemos encontrar da mulher chinesa, as quais contêm também informação de valor antropológico. Confirma-se o confinamento da mulher chinesa ao lar, através da metáfora do enjaulamento (que nem “aves educadas na gaiola”), onde desempenha actividades adequadas ao seu papel de mulher frágil e delicada, mulher essa que, nas entrelinhas, se considera também inepta. Prevendo o espanto do leitor face ao cenário que se apresenta, o narrador-autor remata a descrição aludindo ao exotismo supostamente intraduzível, porque estranho, da cena: “[E]stas fêmeas deliciosamente ridículas para nós, envoltas nas longas cabaias de seda, vestindo calças de seda, quase sem pés; tudo isto é tão estranho, que não se encontram

termos na nossa linguagem ocidental para o definirem” (TEO 1971: 85). A estranheza do quadro percebido não deixa, porém, de fascinar o narrador-autor, como sugere o advérbio “deliciosamente”.

Outro cenário que exerce fascínio, conquanto macabro, é o de uma jovem chinesa que Moraes teria observado acarinhando o cadáver da mãe: “Tem junto de si uma grande panela, a tampa ao lado, e um montão de ossos negros, mal cheirosos, ainda não de todo despidos da carne que os envolvia. [...] [É] simplesmente uma filha, coordenando pelos seus dedos grácis, alvos de jaspe, a ossada carcomida da mãe, morta há três anos.//Pois não é estranho?...” (TEO 1971: 72). Para além da ênfase na delicadeza da mão que acaricia o corpo sem vida e que contrasta com a sua textura ressequida, salientamos a ausência de uma nota esclarecedora ou valorativa, neste caso, do culto ao amor materno, que, como ilustraremos adiante, normalmente acompanha um qualquer apontamento acerca da mulher japonesa.

Dentro da população feminina chinesa, a atenção do observador europeu recai ainda sobre um tipo híbrido e transgressivo, as mestiças, vulgarizadas *half caste*, que designa como “[f]lores híbridas, produtos de enxertias exóticas” (TEO 1971: 98). Por um lado, o uso do vocábulo “produto” reforça a objectificação da mulher e aponta para a miscigenação como um tipo particular de transacção entre a Europa e a China. Por outro lado, às noções de hibridismo e enxertia parece subjazer a crença numa ideia original de pureza racial. Na crónica intitulada “Half-Caste”, Moraes traça um quadro triste desta figura. Embora reconheça a sua beleza, que já não é chinesa (tampouco participando da prática ancestral de enfaixamento dos pés) mas também não é europeia, vislumbrada ao longe causaria uma impressão pouco agradável. Moraes acaba por marginalizar estas figuras, com “seus pobres cerebrozinhos fúteis” (TEO 1971: 100), tanto quanto os próprios chi-

neses<sup>413</sup>, sugerindo a impossibilidade da miscigenação entre a cultura chinesa e a do homem europeu como algo natural, biológico, e enfatizando desta forma as incompatibilidades culturais:

[E]ssas mulheres franzinas e mimosas, vestindo ricas cabaias chinesas, carregadas de jóias, calçando sapatinhos europeus [...], rostos alvos, cabelos loiros [...].

A sua beleza seduz; no entanto, observadas de perto, há traços que *ferem*, minudências que *chocam*. Eu, confesso, muitas vezes me comprazia em admirar a exótica distinção das suas mãos brancas [...], a gracilidade pueril [...]. Mas o meu espírito guardava sobretudo uma impressão de *discordância*, como se adivinhasse um *antagonismo* de elementos, uma *luta de sangue*, através daquelas frescas epidermes.

Ora digam-me se é lícito supor hoje a fraternização da velha China com a Europa? As diferenças de carácter, de religião, de crenças, de usos, de língua, são *invencíveis barreiras*; não é o ódio que fecha as portas do império à cobiça europeia; é simplesmente *incompatibilidade, repulsão*. [...] [A] *antipatia* da água pelo azeite, casualmente reunidos, mas *nunca misturados* [...]. (TEO 1971: 99; ênfase nossa)

Apesar de o narrador-autor representar a *half caste* como figura da discórdia e da marginalização sociais, o relato do seu convívio com algumas mulheres mestiças, como é exemplo “a gentil Soi-hin, uma *half-caste* de dezoito anos” (TEO 1971: 101), desvela um sentimento de compaixão que visa o convívio harmonioso e saudável (no sentido da comunhão e cooperação) com a diferença cultural. Esse convívio culminará na relação que estabelece com a anglo-chinesa Atchan, que focaremos em 5.3.3.

Não é apenas, todavia, a *half caste* que seria alvo do desprezo chinês. Também a xenofobia de que o europeu seria vítima é afluída variadas vezes. Na crónica “História do pequeno Afat” (TEO 1971: 108-118), datada de Julho de 1892, o narrador-autor procura mostrar como a aversão é o resultado de um processo histórico-cultural, socorrendo-

<sup>413</sup> De acordo com o seu testemunho, a marginalização das mestiças pelos chineses chega a ser violenta: “E as suas faces alvas, e os seus cabelos loiros, e o azul da íris, no país dos rostos amarelos, das tranças pretas e dos olhos negros? Os chinas não as toleram. Cospem-lhe o escarro das afrontas. [...] [O]s chinas atirar-lhe-iam lama da rua às ricas cabaias e calhaus ao rosto; seria então ocasião de lhe pedirem estreitas contas [...], dessa aliança embora dum instante, desse consentimento de fêmea, desse beijo que um europeu ousou depor na face duma filha do império” (TEO 1971: 100-101).

-se, para isso, do exemplo da criança Afat, que foi crescendo incorporando as “aversões de raça; [...] aversão pelo europeu [...], repelindo-me” (*TEO* 1971: 112). Esta aversão está em sintonia com a própria aversão da princesa chinesa Turandot ao príncipe desconhecido, o que vem de fora e que ela designa como “estrangeiro”<sup>414</sup>. Todavia, a aversão chinesa não perturba Moraes como perturbará a aversão do povo japonês, pois a primeira teria sido garantia da sua privacidade na China: “Os meus vizinhos fronteiros são chinas, [...] interessados dissemelhantemente na vida, [...] pouco os deve preocupar o que faz no seu albergue o vizinho europeu [...]. E para mim [...] proporciona-me o ensejo, esta boa gente chinesa, de em horas de fastio distrair-me em devassar-lhe a íntima existência” (*TEO* 1971: 83). Essa aversão teria sido mesmo uma mais-valia, ao facilitar a sua tarefa de espectador e observador curioso, que evita misturar-se com o objecto de observação.

Também nos contos e nas lendas, em particular os que integram *Paisagens* e algumas *Cartas*, se encontram personagens femininas chinesas dignas de nota; elas são sobretudo de elevada conduta moral e de atributos físicos notáveis. Esses textos são relevantes, pois através deles acedemos à estrutura social, cultural e moral do Império do Meio por via de referências tão diversas como ao sistema de educação, ao convívio no matrimónio, ao respeito filial ou à divisão de papéis no seio familiar. Através deles o narrador-autor confirma as suas observações sobre a moralidade feminina e permite-se reelaborar a imagética que associa à mulher chinesa. São ilustrativas as histórias de “Choc-In-Toi, a deliciosa Choc-In-Toi” (*PCJ* 1906: 3-7) – que chega a descrever como “a doce pomba obediente” (*PCJ* 1906: 5) – ou da corajosa “Ko-Ngai, bella como os amores, e ainda mais bello tinha ella o coração” (*CJ* [1928a]: 255), sacrificando-se, em nome da piedade filial, para que o velho pai concluísse o sino de cuja construção fora incumbido pelo soberano. Contudo, é também nos contos que as personagens femininas mais repugnantes são de

<sup>414</sup> Cf. secção 3.3.2. do capítulo “A Feminização do Oriente”.



origem chinesa. É exemplo a serva Tchong-Mou-In da deusa chinesa Lei-San, no conto “A Primeira formiga” (*PCJ* 1906: 78-89), que por castigo se viu transformada numa “pelle diabo [...], pelle horrivel, cara azul, ruiva a guedelha, dois dentes curvos surdindo da bocca para fôra, e mãos e pés disformes” (*PCJ* 1906: 79). Os contos e as lendas ajudam, neste sentido, a consolidar as opiniões do autor sobre o feminino chinês, mantendo a oscilação entre o fascínio e a repulsa, que se instala quando o primeiro se desvanece.

### 5.3.2. “Cá está o meu Japão!”<sup>415</sup>

A partir do momento em que começa a escrever sobre o Japão, Wenceslau de Moraes adverte o leitor para o elemento que o mais impressiona, a mulher japonesa: “[O]s meus olhos particularmente se familiarizaram com os estranhos costumes do país nipónico, com as suas mil indústrias, com as lojinhas pimponas, com as casinhas miúdas, e com esta originalidade do Japão entre todas graciosa – a mulher japonesa” (*TEO* 1971: 171). A essa originalidade ímpar se reporta insistentemente por força de uma atracção exótica, que define como pecaminosa: “É notório que muito se tem dito e muito se tem escrito a propósito dos encantos da japonesa; e eu mesmo tenho por vezes incorrido neste pecadilho” (*VJ* 1985: 41). Na tentativa de definição e sugestão desta atracção fixa, numa relação de contiguidade, uma identidade feminina para o Japão, que é indissociável do feminino exótico que o habita. É, aliás, bastante crítico dos que não partilham o seu fascínio pela japonesa: “Não sei quem foi o estrangeiro que inventou este conceito curioso, acerca do Japão: – ‘país de flores sem odor, de frutos sem sabor e de mulheres sem pudor’<sup>416</sup>.”

<sup>415</sup> Cf. *TEO* 1971: 254.

<sup>416</sup> Em *Cartas* referira-se já a esta trilogia: “Acrescentarei, por conta propria, que ha ainda uma outra trilogia, popular entre residentes europeus e provavelmente inventada por algum d’elles em uma hora de aze-dume: – ‘Flòres sem odor, fructos sem sabor e mulheres sem pudor’” (*CJ* 1905: 120-121).

[...] [O]u o autor do conceito viajou no Japão com os olhos fechados [...]; ou então, se viu, se observou, se compreendeu, foi um caluniador de ínfima espécie” (RAJ 1973: 95-96). Moraes contesta as estereotípias que punham em causa o exotismo por si experimentado em torno do feminino japonês, e é esse exotismo que discutimos nesta secção.

Na percepção do Japão como espaço feminino, a atenção de Wenceslau recai preferencialmente sobre a figura da *musumé* (娘)<sup>417</sup>, que ocupa um lugar de eleição ao sublimá-la como “o supremo feitiço do Nipão!...” (VJ 1985: 12). Como sublinha Alberto Osório de Castro, na entrada “Musumé ou Mussumé” do “Glossário de termos luso-orientais e estrangeiros”, em apêndice a *O Sinal da sombra* (1923), trata-se da “[m]enina, rapariga japonesa, como é tão sabido hoje, graças a Loti, a Lafcadio Hearn e a Wenceslau de Moraes” (2004b: 214)<sup>418</sup>. Wenceslau descreve a *musumé* em termos superlativos, elevando-a mesmo a Eva: “[P]rivilegio daquela figurinha meiga e ondulante e daquela buliçosa mão, de finíssimos contornos, da japonesa, que é, em suma, a Eva mais gentilmente pueril, mais cativamente quimérica, mais feminina enfim, de todas as Evas deste mundo” (CC 2008: 27). Os epítetos “originalidade” e “quimérica” confirmam a idealização da mulher japonesa que percorre toda a obra moraesiana e que fazem dela um elemento constante e visível da diferença cultural.

Segundo Daisuke Nishihara, o fascínio ocidental pela japonesa concentrou-se sobretudo na figura literária da gueixa, que o crítico faz equivaler ao termo francês *mousumé*, para além de acusar a utilização interna da imagem da gueixa (mecanismo de auto-exotização) como paradigma de beleza e sensualidade para a cultura japonesa:

<sup>417</sup> Cf. secção 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

<sup>418</sup> Também Sebastião Rodolfo Dalgado (1855-1922), no seu *Glossário luso-asiático*, concentra a mesma informação no verbete “mussumé”: “Rapariga, mulher moça, no Japão. A palavra figura nos modernos escritores acerca do império do Sol Nascente” (1982: 83). Nesses modernos escritores inclui, entre outros, Wenceslau de Moraes (*Dai-Nippon* e *Vida*), Pedro Gastão Mesnier e Ladislau Batalha (veja-se o Anexo 1 para os dois últimos autores).

Another example is the *geisha* girl in English and *mousmé* in French as the epitome of the *cliché* of imposed sensuality on Japan. The Orient, including Japan, was associated with the gratification of sexual pleasures by Western men. The *geisha* repeatedly appeared in Western literature and art. *Madame Chrysanthème* (1887) by Pierre Loti (1850-1923) and *Madame* [sic] *Butterfly* (1904) composed by Giacomo Puccini (1858-1924), depended heavily on *geisha* images. However, a hasty conclusion that the sexual image of the *geisha* was unilaterally imposed by Western Orientalism is inappropriate. The Japanese also utilized the discourse on *geisha*. In the Japanese context, the sexual image was toned down and the *geisha* became a symbol of Japanese beauty made more acceptable for the Japanese. (2005: 246; ênfase do original)

Na prosa de Moraes, *musumé* e gueixa integram o repertório imagético sobre o Extremo Oriente enquanto tipos femininos diferentes. O autor ora evoca “a mulher japonesa” como um colectivo a que subjaz a ideia de *musumé*, ora desdobra a *musumé* numa tipologia de femininos exóticos, que se distinguem sobretudo em termos socioeconómicos (retórica da classe social) e também de índole moral (retórica da puerilidade).

São as obras iniciais que mais sobressaem por se fazerem preencher com observações de teor mais genérico e simplificador em relação àquela que Moraes entende como “a mulher japonesa”, observações estas que fixam imagens que resvalam para um discurso estereotipado. Ilustramos com o seguinte conjunto representativo de exemplos:

A mulher japonesa não é desenvolta, não possui gestos rápidos, irrequietos. É, se o termo me exprime a ideia, ondulante; ondulante como a serpente, ondulante como as águas tranquilas, ondulante como a rama das árvores [...]. (TEO 1971: 184)

[E]ste país de quimeras e de miniaturas, onde tudo é pequenino, as casas barraquinhas, o povo pueril por índole como as crianças [...]. (DN 1972: 72)

Comparem-na, se quiserem, à ave, à mariposa, à flor, para o encanto amoroso da vista. A mulher japonesa é de uma gentileza que fala à alma, primeiro que aos sentidos. (DN 1972: 130)

[P]orque jamais lágrimas de dor humedeceram olhos de *musumé*, porque se sentiu sempre feliz, enfim. (DN 1972: 168)

Não ha terra, que eu conheça, – e tantas tenho conhecido! – mais deslumbrante do que esta nos aspectos; não ha povo mais interessante do que este, pelo feitio moral, pelos costumes,

pela alma artística; não ha mulheres mais mimosas do que estas *musumés*; e não ha no mundo inteiro gente mais feliz do que esta gente japoneza; é dizer tudo. (PCJ 1906: 210)

[É] gentil, graciosa, encantadora. Gentil pelo seu doce rostinho, fresco como uma flor primaveral; gentil pela curva da sua inteira figurinha, pelas pregas ondulantes da seda do vestido, pela harmonia cromática dos atavios; e gentil pelo seu delicioso convívio. (VJ 1985: 42)

Por um lado, estas impressões constroem-se, do ponto de vista sintáctico, sobretudo com base em verbos de estado ou existenciais como “ser” e “haver”, normalmente no presente do indicativo, que fazemos equivaler ao presente etnográfico porque convocam um estado de permanência, que os símiles ajudam a acentuar. O presente etnográfico sugere uma imagem que se cristaliza no tempo – tal qual o mecanismo de uma máquina fotográfica (Fabian 2005: 102) pelo qual se generalizam e fixam os atributos da mulher como absolutos e intemporais (Sturge 2008: 165) –, para além de ser um tempo assertivo e documental, que coloca em co-presença o sujeito enunciador e o objecto observado. Por este meio, sublinha-se o papel de Moraes como espectador/observador da realidade que descreve e analisa, num movimento (fotográfico) de contínua (re)focagem, que pode actuar tanto no sentido da generalização como da particularização do quadro percepcionado. É este movimento de fixação de uma imagem, que se procura oferecer como autêntica e real, que caracteriza a prosa moraesiana. Por outro lado, a preferência pelo uso do singular precedido do artigo definido ou demonstrativo (em construções como “a mulher japonesa”, “[e]ste país de quimeras”, “esta gente japoneza”) cria a ilusão de uma essência simplificada e factual, quando não normativa, para o Japão. Este mecanismo de fixação de uma identidade homogénea e atemporal adequa-se à noção moraesiana de que as *musumé* seriam todas fisicamente similares, aparentando-se entre si não só pela compleição física mas também pelo traço semelhante e pelos valores morais e atitude comportamental: “[T]odas as *musumés*, em carne e osso, se parecem umas com as outras” (VJ 1985: 43). Por isso, o narrador-autor é assertivo ao afirmar que não há “mulheres no

Japão, mas sim – a mulher” (VJ 1985: 44). Esta lógica do singular aponta para a prevalência do colectivo sobre o individual, conduzindo à valorização colectiva da mulher japonesa. Aos verbos de estado juntam-se, nos exemplos citados, predicados nominais e predicativos de sujeito que demonstram um grande investimento adjectival. A conjugação destes recursos com os deícticos, o compasso assindético e a primazia dada ao princípio comparativo e metafórico ajuda a criar a autenticidade das observações de Wenceslau sobre a mulher exótica.

Acresce ainda o recurso, sobretudo nas suas primeiras impressões sobre a *musumé*, a imagens fixadas pelo discurso artístico, que reforça a dimensão estética da sua apreensão do Outro oriental. Pese embora a crítica que o autor vai consolidando em torno da ideia de Japão que os coleccionadores de arte e também os autores de narrativas de viagem buscavam, não deixa de saudar a sua influência positiva no resgate do Japão do esquecimento a que estava votado em Portugal e na eclosão de um movimento de simpatia pelo mesmo:

O império do Sol Nascente vivera até então quase desconhecido para o mundo; quando muito, para alguns viajantes, para alguns coleccionadores de arte, seria o país das pequeninas paisagens sorridentes, das *musumés*, das bocetas de charão, das ventarolas; um impèriozinho piegas, graciosamente carnavalesco, do qual os brancos ilustrados, ignorando evidentemente a sua História, falavam a sorrir-se. (RHJ 1972: 174)

Os deliciosos desenhos, as encantadoras gravuras, as gentilíssimas decorações dos bronzes, das porcelanas, dos charões, dos marfins, multiplicando sem conto as figurinhas esbeltas das mulheres [...]. Foram esses sorrisos e essas carícias [das gueixas], divulgados discretamente em palestras, quando não em livros de viagens – sem já falar em meia dúzia de dramazinhos de amor, tornados célebres, terminando um ou outro em casamento –, que deram origem às primeiras correntes de simpatia dos países da raça branca pelo Japão, o que era, evidentemente, bem melhor do que correntes de antipatia [...]. (RAJ 1973: 104-105)

A narrativa de Moraes absorve muitas das impressões caricaturais e outras estereotípias que critica, em particular através do vocabulário e da imagética que explora, como, aliás, uma recensão a *Historia* sustenta: “Através dele abrem-se-nos nas mãos colorações de

flôres, bizzarrias de porcelanas e xarões, suaves meneios de ventarolas, sorrisos *musumés*, cantos de *gheishas*, sedas de Kimonos” (Brochado 1924: 188). É nossa opinião que Moraes não busca, em geral, nas ruas que percorre as imagens que integram a sua erudição literária ou artística. No entanto, quando o acaso que percepçiona lhe faz recordar representações patentes em objectos de arte como pinturas, caricaturas, porcelanas, leques, biombos, nesse momento recupera essa erudição intersemiótica sobre a qual constrói os seus quadros de *japonaiserie*.

Em sintonia com esta esteticização está a descrição que o narrador-autor apresenta de um grupo de turistas japonesas que encontrara em 1885 aquando de uma viagem a Singapura, em que alude a diversos motivos que o obcecarão ao longo da sua literatura: “[A]ssomam as cabeças coloridas e risonhas das japonesas, tais como as conhecemos dos nossos bules de porcelana: com os seus penteados levantados, esferas de metal reluzente nos cabelos negros, os olhinhos em diagonal, as túnicas matizadas de mil cores” (TEO 1971: 36). O exota revela, como se vê, a mesma tendência intersemiótica que identificámos em *Cancioneiro chinês*: convoca outros discursos semióticos para fundamentar o discurso próprio. Essa tendência é mais evidente em *Traços*, *Dai-Nippon* e *Paisagens*; aí o autor parece mesmo afirmar uma relação mimética entre a representação artística e o real por si percebido:

[T]odos esses jogos de luz e de formas, que constituem os temas quiméricos das porcelanas, dos biombos, dos charões que chegam à Europa, tudo isso se torna realidade no mar onde vai navegando serenamente o paquete em que embarcámos. E é isto o Japão. (TEO 1971: 168)

A paisagem extravagante, inverosímil, inacreditável, das porcellanas e charões, hoje divulgada em toda a parte, é com efeito a paisagem real d’este Japão. (PCJ 1906: 124)

Se tendes em casa uma jarra, um prato, uma ventarola, qualquer japonesice autêntica, reparai nas figurinhas quiméricas de fêmeas que lhe servem de adorno. A rapariga japonesa, a *musumé*, é isso. Pequeninha, franzina, com uma cabecita de boneca erguida e pedante, fartos cabelos de azeviche torcidos num alto penteado paradoxal que lembra um corvo em voo. O

corpo grácil, como que para melhor ser apetezido, furta-se à vista nas pregas amplas da túnica, o *kimono* [...]. Esse encanto está na graça indefinível do seu rostinho oval, a mais deliciosa caricatura do rosto humano; na frescura da boca rósea, em forma de cereja, onde o sorriso é crónico. Está, acreditai, na chama negra dos olhos rasgados em amêndoa, repuxados para a testa, picarescos. Está no mimo das formas; as mãos da *musumé*, muitas vezes da cor das camélias brancas [...]; os seus pés, pequenos de raça, adquirem, pela nudez, uma liberdade de contorno, uma mobilidade, uma quase expressão, inverosímeis. O encanto da *musumé* está no seu convívio [...]; está no exotismo de toda a sua individualidade, de toda a sua maneira de ser e de sentir; o seu menor gesto é já para nós uma surpresa, uma revelação. (TEO 1971: 171-173)

Sobretudo no último trecho enunciam-se vários lugares-comuns que acentuam a diferença física e étnica da mulher japonesa, desde a estatura ao pé pequenos, aos olhos, às mãos, ao sorriso e ao quimono, lugares-comuns estes que analisaremos em 5.3.2.2. À medida que cimenta o seu conhecimento sobre o Japão, Moraes vai modalizando o seu discurso e procurando distanciar-se das estereotípias acima ilustradas, ao introduzir a dúvida em torno das imagens que circulam internamente na Europa<sup>419</sup>: “Diz-se tanta coisa, em livros de viagem e pela boca dos *touristes*, da paisagem japonesa; chegam-vos dela, aí na Europa, revelações tão extraordinárias e não raramente inverosímeis, nos desenhos das ventarolas, dos charões, das porcelanas” (SJ 1973: 215). É aqui de realçar o uso ambíguo que o autor faz de adjectivos como “inverosímil” e “autêntico”, que enfatiza a *musumé* como figura da diferença, cuja perfeição pareceria irreal. Os exemplos citados em torno desta mulher estabelecem os motivos que o autor reformula ao longo da sua obra, desde as qualidades físicas ao perfil moral assente em virtudes como a cortesia, a lealdade, a rectidão ou a devoção filial. São estas virtudes que enobrecem a *musumé*, a si e ao povo japonês, e que fazem dela um exemplo de humanidade. Estas mesmas virtudes estão ligadas à

<sup>419</sup> No segundo volume de *Cartas*, Moraes divide o contacto directo com o Japão em dois níveis, os *touristes* e os residentes, valorizando os primeiros pelas opiniões abonatórias, ou seja, “os que fizeram uma rápida aparição n’este paiz, adoram-no em geral; a litteratura entusiastica sobre o Nippon emana quasi toda d’elles” (1905: 266). Noutras ocasiões, é bastante crítico das narrativas de viagem produzidas por esses *touristes*, questionando os dogmas perpetrados, procedentes de relatos de fraca profundidade reflexiva, quando esses *touristes* julgavam espelhar um entendimento perspicaz do Outro e, na verdade, não passariam de comentários superficiais resultantes de um contacto fugaz com o Outro oriental e da sua avaliação com base no sistema de valores eurocêntricos do sujeito observador.

ética confuciana, colocando a *musumé* em sintonia com a mulher chinesa clássica de *Cancioneiro chinez*.

A ética confuciana foi particularmente assimilada pelos samurais, que o autor enaltece na sua prosa como modelos de heroicidade masculina. Esta ordem guerreira instituiu-se profissionalmente durante a Era de Heian (794-1185) e o seu código de valores culminaria no acto máximo do auto-sacrifício (*harakiri*) em favor da manutenção da ordem do estado e da nação. O samurai<sup>420</sup> é paradigmático de uma conduta moral elevada, cultivando valores como a honra, a lealdade e o respeito filial, assim como de uma conduta cavaleiresca exemplar, que vimos estar presente em *Cancioneiro chinez* através do mandarin guerreiro. “O *samurai*, isto é, o homem de guerra japonês do feudalismo”, diz-nos Moraes, “tinha por primeiro dever servir o seu senhor; depois, ajudar e defender seu pae; depois, os seus irmãos; depois, os seus amigos; depois, a população inteira [...], o sentimento de solidariedade fraterna” (*CJ* [1928b]: 66). Esta estrutura de soberania e de respeito máximo ao imperador, zelosamente assegurada pelos seus súbditos, plasma-se nas relações familiares, em particular na virtude da devoção filial. De acordo com Karl F. Friday (2004: 138), para além dos valores enunciados, também a ternura e a compaixão eram valorizadas como qualidades adequadas aos samurais, as mesmas que Moraes concentra na *musumé*.

Propomos, mediante o exposto e como alguns exemplos que citaremos adiante tornarão mais evidente, ler a predilecção pela *musumé* não apenas como uma predilecção romântica pelo elemento popular, que o conteúdo da obra de Moraes confirma, mas ela própria como um vestígio do código moral e ético dos samurais, que assenta nos mesmos

<sup>420</sup> Para além de notícias dispersas e datadas de acontecimentos envolvendo samurais (por exemplo, *RAJ* 1973: 148-150), são diversos os contos e lendas protagonizados por esses guerreiros, de que destacamos: “Palavra de samurai” (*VJ* 1985: 188-192; Janeira 1993: 311-313; Janeiro 1993: 103-106); “História dos 47 *rônin*” (*RAJ* 1973: 146-147; Janeira 1993: 314-319); a história de um salgueiro e um samurai (*CJ* 1906: 374-375); a história de um jogador de sabre (Tsukuhara Bokuden) nos tempos do feudalismo japonês (*CJ* [1928c]: 142-144).



valores tradicionais que a *musumé* corporiza. Quando Wenceslau de Moraes chega ao Japão, duas décadas após a Restauração Meiji, iniciada em 1868, já a classe dos samurais tinha sido extinta. Com ela perdera-se um dos pilares da tradição, que a *musumé*, enquanto figura autóctone, ainda continuaria a ser. Se, por exemplo, a propósito de *Madame Chrysanthème* de Loti, Pierre Briquet (1945: 30) sublinha a total dissemelhança entre essa mulher e os samurais sobre os quais Loti lera e que o teriam feito rumar até ao Japão, em Wenceslau de Moraes verificamos o contrário: a sugestão subtil de que essa mulher que ainda existe no Japão ecoa o período feudal dos grandes guerreiros pelos valores, pelo código moral e ético que transmite.

Nas crónicas são diversas as alusões a mulheres japonesas que Moraes retrata como verdadeiras heroínas e, nesse sentido, como exemplos de coragem e valentia. É o caso da menina com a escudela de charão na cabeça (*DN* 1973: 335-338), que é fiel à promessa feita à mãe de esconder o rosto dos olhares alheios masculinos. É o caso da jovem serviçal Hatakeyama Yuko (*OYKH* 2006: 122-123; *RAJ* 1973: 150; *SJ* 1973: 33-41), que se suicida para restituir a honra e a paz ao soberano japonês e à pátria, que caíram em prostração pelo ataque infligido ao czar de então, aquando de uma visita ao Império do Sol Nascente<sup>421</sup>. É também o caso de Kesa Gozen, protagonista do “sacrifício tragico de uma filha e esposa dedicada” (*CJ* [1928b]: 209), que se deixa assassinar no lugar do marido em nome do dever e respeito matrimoniais e que seria recordada pela sua conduta exemplar (*CJ* [1928b]: 190-192). Estas duas últimas heroínas são também referenciadas no estudo de Catherine Pires (2007: 41), que salienta que, para o autor, o heroísmo não é exclusivo dos homens, podendo caber a mulheres sobretudo devotas (Pires 2007: 34-35), isto é, mulheres cujo sacrífico e auto-anulação estivessem em conformidade com o siste-

<sup>421</sup> Sobre este episódio, veja-se: Jorge Dias. 1995. O Caso de Hatakeyama Yuko: as interpretações de Lafcadio Hearn e de Wenceslau de Moraes. *Revista da lusofonia* 41-50: 289-293.

ma de valores tradicionais e com as expectativas que a sociedade teria relativamente a elas.

Importa, mediante as particularidades expostas, salientar a não-tradução do termo *musumé*. Por um lado, a palavra é exemplo dos vários estrangeirismos que compõem a cor local da prosa moraesiana (os quais dizem respeito sobretudo a objectos de uso quotidiano, peças de vestuário e espaços concretos) e denuncia a natureza estrangeira desta figura que o autor introduz na cultura portuguesa. A inclusão deste tipo de exotismos linguísticos funciona simultaneamente, é importante referi-lo, como demonstração da erudição do escritor e da sua exclusividade *in loco* no acesso àquela que é objecto do seu favoritismo na experiência directa com a alteridade e na compreensão dessa cultura (Sturge 2006: 437). Por outro lado, conota uma especificidade cultural e topográfica<sup>422</sup>: a de um ideal de feminilidade localizado exclusivamente no Japão. Significa essa não-tradução<sup>423</sup> que a *musumé* assume para o autor uma especificidade (feminina, moral, estética, cultural) irrepetível, que ele não conseguiria encontrar a Ocidente, como também não em Macau ou na China.

A não-tradução do termo pode de igual modo representar a reacção do autor à constatação da diferença cultural. Como mencionámos no Capítulo 2 com base em John Sallis (2002: 112-122), essa constatação suscita, muitas vezes, da parte de Wenceslau de

<sup>422</sup> Na terminologia de Javier Franco Aixelá (1996: 52-78), que reflecte sobre os aspectos culturais envolvidos na transferência intercultural, o termo *musumé* seria um item de especificidade cultural (“culture specific item” [CSI]), tal como os termos *kimono*, *obi*, *geta*, *butsudan*, *chaya*, *samurai*, entre outros.

<sup>423</sup> A não-tradução como estratégia de tradução etnográfica seria, à luz das estratégias enumeradas por Kate Sturge, uma abordagem desviante: “A inclusão de itens transferidos do texto de partida pode também impor uma dimensão adicional de distanciamento. [...] O efeito, em vez de adicionar precisão, é muitas vezes o de salpicar o texto com ‘palavras nativas’ à maneira de ‘recordações’ (Tedlock, 1983: 324), como prova do estatuto de testemunha ocular ou perito do investigador [...], afirma de modo semelhante a autoridade da experiência e interpretação do etnógrafo, que contrasta a inacessibilidade da língua de partida ao leitor com a sua alegada acessibilidade ao tradutor” (2008: 164-165). Cf. secção 2.1. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”, em particular a ideia de não-tradução e de intraduzibilidade como construções retóricas com uma finalidade própria.

Moraes uma reacção que designámos como “intraduzibilidade emocional”<sup>424</sup>. Esta sensação de insuficiência linguística põe à prova as suas limitações como estrangeiro no conhecimento do objecto de estudo, ao mesmo tempo que sobrevaloriza a singularidade da beleza japonesa e enfatiza o exotismo da *musumé*, que seria difícil de verbalizar: “[D]escrever o encanto da *musumé* é trabalho impossível, para que não há retórica na nossa linguagem ocidental” (TEO 1971: 172).

São várias as figuras do feminino exótico que circulam na prosa de Moraes como possíveis desdobramentos da *musumé*<sup>425</sup>, figuras que, como o autor adverte, estariam em vias de desaparecimento e que descrevemos a seguir: “É a *guesha*, a mulher-flor [...]. É a mundana, a mulher-fruto, acordando com um desejo, um apetite, expondo-se, oferecendo-se à dentada gulosa do rei da terra. É finalmente a mulher-mãe, o princípio perpetuador da espécie [...]. A japonesa de hoje já não é bem isto que fica definido, mas é ainda muito isto” (DN 1972: 230). Mais uma vez o uso do substantivo singular combinado com o artigo definido – em “a *guesha*”, “a mundana”, “a mulher-mãe” e “[a] japonesa” – não apenas fixa uma identidade homogénea para cada uma das tipologias identificadas de feminino exótico como também ajuda a hierarquizar o que entendemos serem os diferentes níveis de gradação ou desdobramento da figura da *musumé*.

Na literatura moraesiana, a gueixa (芸者) é simultaneamente agente e produto do idílio, sendo considerada como “o requinte pueril da japonesa; o que equivale a dizer que falar dela é viajar no éter” (DN 1972: 312). Em *Dai-Nippon* são vários os predicados

<sup>424</sup> Cf. secção 2.3. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.

<sup>425</sup> Dentro das *musumé*, há outras especificidades femininas não-traduzidas, nomeadamente as *maiko* e as *torioi*. As primeiras são “[m]usumés muito jovens, quase crianças, todas engalanadas de laçarias, dançavam ao ritmo do *samicen* [sic]. Estranha dança. Os pés mal se mexem; é o corpo que ondula molemente, os olhos que se mobilizam em expressões, a mão fina, empunhando um leque, que se dobra em gestos” (TEO 1971: 236). As *torioi* são as chamadas “*espanta pardais*; tipos de um travo picante, originais mesmo entre as japonesas, com uma espécie de alcofa sobre os cabelos a imprimir donaires de petulância aos seus rostos bronzeados, finos, que estranhos sorrisos animam, sorrisos que não são humildes como o das escravas, que quase são altivos, desdenhosos, mordentes, os sorrisos característicos de tribo escorraçada e réproba”, são “as filhas dos chefes dos mendigos” (DN 1972: 252, 258; ênfase do original).

nominais que Moraes enumera para defini-la. Transcrevemos abaixo alguns desses predicados, que resultam de uma observação directa desse perfil feminino:

*A guesha é a nuvem de sedas polícromas, de crepes olorosos, murmurantes, macios; a guesha é a encarnação dos sorrisos perenes, a curva viva das medidas, das cortesias; é a mão branca e fina, que vem servir o vinho cor de âmbar, capitoso, a mão que fere na guitarra hinos dolentes; é a boca de lábios de ouro, que segredam não sei que de suave, que ainda não é amor, ou que é mais do que amor, e que embalam em cantares [...]; é o delicioso perfil humano, que ondula em gestos, que ondula em danças demoradas, demoradas, no silêncio dos êxtasis; a guesha, absolutamente indefinível, é a radiosa estrela de prazer, sem sexo todavia, porque passa intangível, sorrindo embora, embriagando embora, fugindo, desaparecendo, deixando de si apenas um rasto de saudade, de meteoro luminoso. (DN 1972: 312)*

Sabe-se o que é a gueixa: uma rapariga gentil (a gentileza é predicado indispensável), educada nas graças do vestuário e nas do gesto, na arte da música, da dança, instruída nas amenidades da tagarelice feminil, em assistir, prestimosa e desejada, a um banquete onde se lhe exige a exibição de todas estas prendas e ainda por cima a de encher de vinho as taças e servir as iguarias aos companheiros do festim. (VJ 1985: 307)

Apoiadas num ritmo assindético, estas passagens insistem na beleza física da gueixa e na sua sensualidade treinada, que excitam o desejo do espectador masculino, mas sem que haja uma satisfação desse desejo pelo contacto carnal. A gueixa excita pela fantasia que a sua contemplação desperta naquele que a admira, para quem as gueixas são “todas ellas cosmeticos, todas elas aromas, todas ellas sedas rojantes, todas ellas mimicas e requebros, espanto-sas [*sic*]...” (PCJ 1906: 37-38). São descritas como mulheres aparte, que decoram e animam os salões de chá (*chaya* 茶屋), assim como a própria noite, sendo por isso comparadas a “borboletas, noctívagas” (DN 1972: 315, 313). E os seus espectáculos de dança são tão encantatórios quanto os de Salomé, sobressaindo pela combinação de cores, pelos movimentos delicados e prudentes, pelos efeitos etéreos que criam e que exercem sobre o espectador um efeito magnético:

*A guesha ergue-se da esteira, no esplendor das suas sedas tufadas; os pés nus mal se movem, o vulto não se desloca, como uma ideia persistente de sonho; é o busto que ondula*

que se inflecte; e os braços ora se curvam como amplexos do destino, ora se furtam como ilusões perdidas; e os dedos, segurando uma varinha ou um leque, voluteiam em doidas futilidades como um enxame de quimeras; e nos lábios, e nos olhos, passa um sorriso, uma ironia, um anelo, uma angústia... (*DN* 1972: 316)

Em linha com as reescritas de Salomé anteriormente referenciadas<sup>426</sup> e com os movimentos que definem o exotismo moraesiano, identificados em 5.2.2., também aqui tudo decorre no plano da visão, donde resulta um “espasmo hipnótico” (*DN* 1972: 315) que sublinha o devaneio emotivo que essa mulher desperta no observador europeu. Para acen-tuar esse devaneio, o autor recorre à metáfora hiperbolizante do “meteoro humano” – “a gueixa é um delicioso meteoro humano, em que os olhos, enfeitiçados, vão sempre pou-sando sem fadiga” (*VJ* 1985: 308) –, à comparação com a flor e a outros elementos do reino animal (por exemplo, “como uma flor, como uma borboleta de rutilantes cores; mas um pouquinho mais do que a flor e do que a borboleta” [*VJ* 1985: 308]). Reforça-se, deste modo, a mulher japonesa como uma figura da visão, que se apreende pelo olhar masculino e desperta deleite estético no sujeito contemplador. Moraes equipara ainda as gueixas a formigas, porque se deslocam em grupo – “vão saindo então as gueixas à for-miga” (*VJ* 1985: 308) –, bem como a “abelhas”, porque vivem em colónias sob “a autori-dade suprema da dona da casa – a abelha-mestra” (*VJ* 1985: 307). Estas comparações são evidência de como pensa a gueixa enquanto tipo colectivo sem individualidade ou auto-nomia próprias e agindo para um fim comum.

O feitiço que estas mulheres exercem, e que é quase divino pelo não-contacto com o espectador europeu, faz Moraes remetê-las para o “mundo irreal dos sonhos” (*VJ* 1985: 308). Define-as sobretudo como artistas da diversão, cujo “ofício consiste em tornar agradáveis algumas horas da vida ao companheiro do acaso, cantando-lhe as trovas do país, fazendo gemer a guitarra debaixo dos seus dedos, servindo as refeições, oferecendo

<sup>426</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

o *saké*, despertando um sorriso, porventura um desejo...” (TEO 1971: 199). Dominam a arte do prazer e da sedução; é neste sentido que o autor as acusa de constituírem uma ameaça à estabilidade emocional do homem e da família japonesas (VJ 1985: 309). A comparação da gueixa com a figura da sereia, que a mitologia fixou como símbolo da sedução e da tentação dos navegadores – neste caso do marinheiro e simultaneamente escritor Wenceslau de Moraes –, reforça o feitiço desestabilizador que essas mulheres seriam capazes de exercer: “[S]ereias de agua doce, simplesmente meigas, simplesmente gentis [...] e dando de graça um sorriso, tão doce, que tirava ao chá o travor proprio, mesmo para o paladar mais exigente” (PCJ 1906: 45).

O primeiro contacto do autor com a gueixa teria decorrido, conforme relata em *Traços*, nos famosos salões de chá, que seriam paragens obrigatórias para todo o visitante estrangeiro (TEO 1971: 197). Nesse espaço do feminino japonês teria encontrado duas “criadinhas risonhas, vestidas de gala, frescas como flores”, que resume a “[p]equeninas como miniaturas de *biscuit*, gentis, garridamente vestidas nos seus claros kimonos, pés nus sobre as sandálias, que impagáveis *musumés* aquelas!” (TEO 1971: 164-165). Este primeiro contacto é de tal modo envolvente que se sente apaixonar, num gesto romântico, por essas *musumé* “tão catitas, tão mimosas” (TEO 1971: 165). Nesse relato, o narrador-autor pormenoriza ainda as diversões que se podem encontrar nas casas de chá com base na sua experiência com a gueixa Ó-Yoné (TEO 1971: 199-203), que supomos ser a mesma que mais tarde vem a desposar, bem como os comportamentos divergentes do homem japonês e do homem ocidental. Se o primeiro é elogiado pela sua conduta comedida e cortês, talvez em virtude da estima “insexual” (VJ 1985: 45) que, segundo o autor, votaria à japonesa, o europeu contrasta por ser “atrevido e pretensioso” (DN 1972: 324), tal como se supõe ter sido o comportamento de Moraes.

Em *Culto* propõe-se não uma viagem ao interior do *chaya*, mas sim da história do chá. Mais do que utilizar o valor cultural do chá para comparar o Japão com o Ocidente, contrastando hábitos e formas de interacção entre culturas diferentes<sup>427</sup>, e mais do que retratar os efeitos da ocidentalização sobre o cultivo e o consumo do chá, o narrador-autor homenageia, por via da história do chá, a mulher japonesa – desde a mulher que labuta no campo para extrair as folhas do chá à gueixa nos salões de chá, protagonizando e ritualizando a cerimónia do chá (*chanoyu* 茶の湯), da preparação da infusão à arte de servir. São sobretudo estes dois últimos momentos, os de preparar e servir o chá, que mais deliciam o observador europeu: “Para a alegria dos olhos, a simples preparação do chá imprime um relevo delicioso à graciosidade inata na *musumé*, na atitude que lhe é mais habitual, de joelhos sobre a esteira, junto do seu braseiro” (CC 2008: 27). As gravuras a cores de *Culto* são na sua maioria de mulheres e, do ponto de vista do enunciado textual, as várias acções associadas ao cultivo e ao culto do chá são descritas com grande pormenor e com base numa rede imagética e lexical ligada à dimensão feminina, como os exemplos demonstram: “Tanto mimo e tanto esmero na apanha da folha e preparações”, folha essa que concentra as qualidades daquela que a apanha e é, por isso, apresentada na sua dimensão diminutiva, de objecto frágil e delicado, como “a pequenina flor do chá, que também é uma camélia, subtilmente perfumada” (CC 2008: 21, 15).

Noutros apontamentos menciona também “os risinhos frívolos, as taças de *saké* que se trocam, húmidas dos lábios delas para o lábios deles...” (TEO 1971: 198), “os sons das risadinhas das mulheres, os rithmos das suas cantilenas, das suas guitarras, e as vozes galhofeiras dos convivas” (BOT 1916: 246), que ajudam a compor o quadro de exotismo

<sup>427</sup> Este texto estabelece ecos intertextuais com a obra do Padre João Rodrigues, cuja *História da Igreja do Japão* compreende um importante estudo sobre o chá (Jackson 2010: 413-425; Janeira 1987). Recordamos, todavia, que Moraes não poderia ter-se inspirado nesse texto, porque ele esteve inédito até 1954-1955, altura em que João do Amaral Abranches Pinto (1893-1965) prepara a sua edição.

oferecido pela casa de chá. É nesta escrita do culto do chá, em que a mulher se expõe ao olhar esteticizante e curioso de observadores externos, que o autor utiliza, salienta Ana Paula Avelar, “a Ásia como espaço evocador da tradição ritualizada e reconfortante [...] a idealização de um Oriente” (2011: 107). Dito doutro modo, esta tradição ritualizada mostra como no Japão que se moderniza a tradição continua a orientar a vida em sociedade e o relacionamento entre indivíduos, parecendo ainda haver espaço para o primitivismo (por exemplo, Laborinho 2004a: 65). Com efeito, é sobretudo *Culto* que mostra o fascínio do autor pela representação primitivista, que se reconhece a nível do enunciado e do paratexto visual, que privilegiam o Japão da tradição e as tradições do Japão.

Particularmente nas obras publicadas na década de 1920, o deslumbramento por este feminino exótico esmorece, dando lugar a uma visão mais crítica:

[A]s *gheishas*, todas vestidas de sedas preciosas e com pérolas e brilhantes luzindo-lhes nos dedos afilados, constituem a alta aristocracia do vício e da miséria; vêm, desde crianças, não se sabe bem donde, em geral de recônditos covis de fome e de torpeza, cedidas pelas mães a falsas mães que as adoptam como filhas, das quais tiram os seus lucros; sofrem as moças uma dura aprendizagem do mister [...]; e, assim habilitadas, lá vão elas todas as noites, pagas à hora, divertir convivas folgazões [...] são, no fim de contas, as flores humanas com que os japoneses adornam os seus salões de festas, como nós, europeus, menos estéticos, adornamos os nossos com rosas e camélias. (OYKH 2006: 161-162)

De origem incerta e concentrando o vício e a miséria, a gueixa é acima apresentada como uma degeneração da *musumé*. Em *Alma* esta imagem é modalizada, muito embora o narrador-autor ressalve que “não devem certamente ser tomadas como modelos de castidade e de candura...” (RAJ 1973: 103); Moraes assegura que “não são, propriamente, seres votados a uma existência viciosa, de depravação. São em geral filhas dos lares de miséria extrema, e receberam do destino o privilégio de haverem nascido gentis, bonitas, cativantes” (RAJ 1973: 102). Nessa mesma obra não se coíbe, porém, de vincular essas mulheres a cenários naturalistas:



[A] vida das *geisha* e das outras, galhofando, dançando, tocando, cantando – digamos também –, ofícios fúnebres, em frente de si mesmas, em frente dos seus corpos, que já acusariam nos rostos terríveis estragos de morbidez, se os cosméticos não viessem disfarçá-los, corpos emaciados pelas vigílias, pelos abusos, pelos desmandos, pelo [*sic*] doença, corpos que, realmente, são mais cadáveres do que outra coisa, embora ainda se movam em requêmbros?... Pobres *geisha*, e, ainda mais pobres, as outras... [...] É um flagelo próprio das civilizações avançadas. (RAJ 1973: 107)

Esse flagelo, que não é nomeado mas que se compreende ser o da miséria feminina, integra as mulheres “que se escravizam, que vendem nos mercados, como quem vende uma cadela ou uma macaca”, e as que “descambam para seres noctívagos [...] saindo à rua ao anoitecer, como os morcegos” (OYKH 2006: 162). Desse flagelo fariam também parte aquelas que se alistam “nas falanges do trabalho feminino nas fábricas, mourejando desde a madrugada até à noite, ou desde a noite até à madrugada”, e mesmo as que, pelo contrário, “não fazem nada, não são nada; dormem, dormem, dormem” (OYKH 2006: 162). Em *Alma*, o autor refere-se a um grupo mais alargado de “outras pobres raparigas [...], ainda bem mais abaixo do que as *geisha* na escala social e ainda mais dignas de piedade do que as *geisha*” (1973: 103). Seriam estas as que, “por uma inabalável intuição do dever filial [...], alheia[s] de si própria[s], da sua individualidade, pensa[m] apenas nos auxílios que poder[ão] enviar à família, para minorar-lhe a fome” (RAJ 1973: 104). Independentemente do tipo feminino enunciado, o respeito e a obediência filiais mantêm-se como valores inalteráveis, que ajudam a suavizar a condição em que essas mulheres se encontram, e a conduta feminina orbita sempre em torno da manutenção da honra e da estabilidade familiares. A mulher acaba, por isso, por ser a figura da felicidade e da harmonia: “E não chora, porque as japonesas não sabem chorar; ri, e ri sòzinha em girândolas de risadinhas sonoras, como cantam as aves cativas” (DN 1972: 192).

Enquanto a gueixa é fixada como um elemento decorativo dos salões de chá, no fundo como um *biblot*<sup>428</sup>, a japonesa mundana é associada aos lupanares. Pertence ao estrato social mais baixo, mas ainda assim, sobretudo nas obras iniciais, capta a simpatia e compaixão do observador europeu:

São elas, as mundanas, apenas separadas da rua por uma ligeira grade [...]. De joelhos, sobre almofadas de seda; tendo cada uma na frente o seu pequenino cachimbo, o seu brazeiro, o espelhinho que frequentemente consulta. Vestem ricas roupas do antigo estilo, nos penteados um verdadeiro arsenal de quimeras, faces brancas de linho pelos cosméticos, lábio inferior doirado. Formosas.

Ídolos fascinadores da religião da carne. No entanto, um condão de miséria paira nestas fronteiras, congela o sorriso, o sorriso profissional, enviado ao caminhante que as fita.

Pobres Messalinas de hoje, pressente-se, adivinha-se, a queda do vosso prestígio [...]. Os vossos nomes, belas, passaram a registar-se nas páginas dum cadastro ignominioso, à moda das cidades europeias, e a vossa indústria de amor a merecer todos os vexames da intervenção policial. [...] [Ó] pobres Messalinas, cujo ceptro de prestígio deslizou das vossas belas mãos de ociosas para o grande mar do desprezo e do olvido... [...] [E]sta grande feira de mulheres é ainda hoje um dos mais extraordinários quadros que se podem oferecer a olhos de ocidental. E, se vos detendes por exemplo a observar aquela rapariga que se ergue, que avança em ondulações de espora, poisando solenemente sobre a esteira ou sobre a colcha vermelha os seus lindos pés brancos, e vem segurar-se às grades, a segredar uma confidência ao amante que a espreita de fora [...]... (TEO 1971: 207-208)

Estas profissionais dos prazeres carnavais dominariam, tal como a gueixa, a arte da sedução a ponto de Wenceslau as designar por “Messalinas”, numa clara evocação da mulher fatal capaz de conduzir o homem à ruína. Na verdade, considerava-as “pobres Messalinas”: a sua arte estaria condenada, pois, como o narrador-autor sugere, a prostituição de rua estaria a ser policiada e contida, à luz do que estaria a suceder na Europa<sup>429</sup>.

Moraes sublinha, nesse sentido, o contraste entre a cena “lúgubre, asquerosa, como ela se patenteia pelo Ocidente, nos seus bairros de vício e de lama” (DN 1972: 318), e as

<sup>428</sup> “[N]a *chaya*, é da praxe mandar chamar as *geisha*, que são, incontestavelmente, o mais cativante ornamento de um festim, sem nada que venha chocar vistas investigadoras do estranho, por exemplo do europeu, que tome parte na função” (RAJ 1973: 103). Sublinhe-se que o substantivo “ornamento” faz parte do léxico que o narrador-autor usa para descrever este tipo feminino.

<sup>429</sup> Sobre a prostituição na Europa, veja-se por exemplo: Charles Bernheimer. 1997. *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-century France*. Durham: Duke University Press.

luzes e cores que invadem o bairro de Yoshiwara, em Tóquio, que essas mundanas habitam. Neste bairro do prazer carnal<sup>430</sup>, onde as mulheres se oferecem como uma paisagem humana, “expostas à vista de todos como filas de flores exóticas” (VJ 1985: 46), como se ali se dispusessem para ser apreciadas, o prosador vislumbra “a glorificação da beleza, em *kimonos* que deslumbram [...], em tufos enormes de cabelos negros onde poisam diademas reluzentes, em alvuras de mãos esguias e de longos ovais estranhos, em sorrisos desabrochando de lábios dourados” (DN 1972: 319). Toda esta conjugação de matizes convoca a imagem floral, mas de “[p]obre flor irresponsável do mal” (DN 1972: 325), muitas vezes vítima da perversão humana. O contrabando, que na altura seria frequente tanto na China como no Japão, é visto como uma forma clara de perversão: “[O] tráfego que desce até ao contrabando, encaixotando-se *musumés* como porcelanas, com o previdente aviso de – *fragile* – escrito nas seis faces do volume” (DN 1972: 326).

Consideremos, finalmente, a categoria da “mulher-mãe”, que seria o culminar do “emblema dos carinhos do sexo delicado” (PCJ 1906: 77). A transição de *musumé*, que emblematiza a sexualidade, para esposa e de esposa para mãe, em que a sexualidade dá lugar à maternidade, determinaria para Moraes uma vida de abnegações e de “inconsiência de escrava feliz”: “A *musumé* deu-se ao seu esposo, ao seu *dana*, ao seu dono<sup>431</sup>; e rapou à navalha as sobrancelhas, e tingiu de preto os dentes, se segue os antigos ritos,

<sup>430</sup> Segundo Manuel Duarte Paias, este tipo de bairros fechados desenvolve-se durante o período de reclusão nacional como forma encontrada pelas classes médias urbanas para se exprimirem social e culturalmente; nesses bairros concentram-se “teatros, bordeis [*sic*], restaurantes, casas de chá e hospedarias [...]. Era a estes bairros e ao conjunto de estabelecimentos, pessoas e actividades com eles relacionados que se dava o nome de mundo flutuante, ou *Ukiyo*” (Paias 2004: 13). É este ambiente de festa e prazer que as xilogravuras japonesas (o arte do *ukiyo-e*) retratam.

<sup>431</sup> Não deixa de ser curioso o termo honorífico usado pela mulher japonesa para se referir ao marido: *danna* (旦那), que Moraes traduz literalmente como “dono”. Este termo transpõe a relação mestre/escravo para o tecido familiar, comprovando a submissão da mulher dentro dessa estrutura doméstica e demonstrando, também, como na língua japonesa estão gravados os próprios papéis e hierarquias sociais.

no intuito de tornar-se feia, de renunciar dos [sic] seus encantos!” (DN 1972: 309)<sup>432</sup>. Sobretudo nas suas obras iniciais, o autor deixa perpassar uma subtil nota crítica ao servilismo da japonesa: “[E]mbora não tenha a vida clausurada da chinesa, pesa uma *condição fatal* de obediência, de inferioridade, de quase servilismo” (TEO 1971: 174; ênfase nossa). A retórica da escravidão e da subordinação para definir o papel da mulher japonesa no seio familiar é frequente nos escritos de Moraes tal como o é também, por exemplo, na obra de Oliveira Lima (1903: 200-221). Como esposa é valorizada por ser tolerante, fiel, companheira e submissa, movendo-se apenas pela obediência e pela vontade de fazer os demais felizes. Simboliza, em suma, a domesticidade feminina, como os exemplos que se seguem ilustram e que, como veremos em 5.3.2.3., valoriza a mulher exótica em detrimento da feminista ocidental: “[O] japonês sente sempre seguirem-lhe os passos os passinhos miúdos da mulher, esposa ou amante”; “é ele que vai na frente [...]; ela segue-o, [...] numa docilidade de animal doméstico, passiva. [...] Não tem ralhos, nem queixas, nem exigências; [...] adivinha-se o que quer que seja duma alma infantil, toda quimeras, amorosa da protecção, gozando em saber-se pequena ao lado da vontade que a dirige”; “[e]ncontramo-la, a japonesa, ainda num grau consciente de submissão, que lhe não é penosa, numa existência vegetativa de flor, cuja principal virtude é ser gentil” (DN 1972: 215, 309, 230-231).

Transversal aos exemplos é o dever de agradar, donde a suposta convivência da mulher com a sua subjugação, ou seja, Moraes sugere o comprazimento da japonesa na sua própria domesticidade e, portanto, na “sua posição subalterna” (RAJ 1973: 133). Segundo o narrador-autor, a mulher nipônica teria sido treinada “nos princípios de obediência, do sacrifício de si mesma, de multiplicar-se em graças e carinhos para satisfazer

<sup>432</sup> Descrições semelhantes incluem-se em *Paisagens*: “E o costume das casadas, quando em signal de desapêgo ás vaidades d’este mundo, se desfeam rapando as sobancelhas à navalha, e envernizando de preto a fila dos dentinhos?” (1906: 117).

a todos, impessoal até ao extremo, a japonesa é tudo no lar sem nada ser; é a alegria da casa, e nisto faz consistir a sua inteira felicidade” (*RAJ* 1973: 133-134). Em *Alma*, Moraes funde mesmo o papel da esposa com o da criada: “A esposa do dono da casa é tudo, ou quase tudo. É ela a cozinheira, quem cuida da limpeza, quem lava a roupa, quem cose os kimonos, quem banha os filhos, quem se dá a mil outros misteres, de que é impossível tomar nota. Mas tudo se faz de cara alegre, entre sorrisos” (1973: 92). O autor não hesita assim em salientar e louvar a co-participação da mulher japonesa na manutenção da ordem patriarcal que a subjuga, expondo abertamente a sua visão falocêntrica do feminino exótico. Transversal é também, por isso, o mutismo feminino. Raras vezes o narrador-autor coloca a mulher em discurso directo e, quando o faz, opta normalmente por intervenções breves<sup>433</sup> ou por proporcionar esse acesso à voz feminina por via das personagens dos seus contos e lendas, como exemplifica o conto “O Espelho de Matsuyama” (*PCJ* 1906: 153-163).

O instinto maternal, a que voltaremos mais adiante, é dos traços da personalidade feminina japonesa que o narrador-autor mais exalta e que defende ser o destino da *musumé*: o de “ter um marido, mais ou menos autentico, a ser mãe, a cuidar dos filhos, do seu lar” (*CJ* 1905: 78). Em *Paisagens*, à pergunta “[q]ual é o seu destino?” não hesita em responder: “O enlevo do lar” (1906: 206); em *Alma*, de igual modo assevera que, como “[f]ilha, esposa, mãe, avó, bisavó, até morrer, a família é o seu meio, não outro” (1973: 101). Como mãe, responsável pelo equilíbrio familiar, enaltecem-se a amabilidade e a devoção extremas, que ao olhar tendencioso de Moraes a tornam única: “Seria [...] um canario cantador, gentil e inutil, saltitante, papeando ao sol e enchendo a casa toda de alegria, [...] um fundo de carinho maternal, tam amoroso, que talvez não tenha igual no

<sup>433</sup> Convém relembrar que o leitor só tem acesso a essa voz em tradução directa para português e que essa voz muitas vezes se resume a proferir máximas a partir das quais o autor elabora os seus argumentos – por exemplo: “– Os nossos maridos são indignos de nós” (*TEO* 1971: 174).

mundo inteiro” (*PCJ* 1906: 206). O próprio acto de brincar com bonecas é interpretado como uma forma de manifestação desse instinto maternal: “[B]rincando com bonecas como se fôsem filhos seus, ou brincando com seus filhos como se fôsem as bonecas” (*PCJ* 1906: 208); “É notório o amor pelas bonecas nas japonesas de todas as idades, em especial naquelas que ainda não são mães, e mais ainda nas velhas que perderam de todo a esperança de poderem vir a sê-lo... Pobres velhas!...” (*SJ* 1973: 113).

É de assinalar que o constante recurso a metáforas e imagens do reino animal é eficaz ao aproximar a mulher-mãe de um estado de natureza mais primitivo, assim reforçando a sua natural vocação para proteger: “Nunca vi uma mamã bater num filho [...]; os dedos finos só se estendem em afagos; e as bocas, junto das boquinhas, deliciam-se no beijo indígena, sorvendo os hálitos [...]. Os peitos brancos, ligeiramente pendentes, de cabra criadeira, oferecem-se solícitos” (*DN* 1972: 310); “As mães japonesas têm o costume carinhoso de levarem à boca a comida e mastigá-la, antes de oferecê-la aos tenros filhos (no que se parecem com as rolas, com as canárias e outras muitas aves e outros animais)” (*VJ* 1985: 248). Nessas metáforas e imagens predominam os animais de pequenas dimensões, a maioria ligada ao canto e à beleza – desde rolas, canários, pombas também<sup>434</sup> a ratos e gatos. Moraes elege a gata como “o mais interessante de todos os animaes domesticos, indispensavel na casa do homem solitario”, como o próprio se auto-define (*BOT* 1916: 192). Esta preferência justifica-a em virtude de a gata<sup>435</sup> encarnar, para si, “a delicadeza do sexo”; por isso, fazer-se acompanhar deste animal seria simbolicamente colmatar a sua própria solidão com uma companhia feminina: “Maliciosa, tra-

<sup>434</sup> Por exemplo: “[E]ste bando de *musumés*, frescas como um bando de pombas brancas” (*TEO* 1971: 234); “as mãozitas brancas e adejantes como pombas brancas de bom agoiro” (*DN* 1972: 354).

<sup>435</sup> A metáfora da gata aplicada à mulher japonesa está também presente na obra de Pierre Loti; atentemos nos exemplos que se seguem, transcritos de *Madame Chrysanthème*: “[A]vec une petite femme à peau jaune, à cheveux noirs, à yeux de chat”; “la petite femme à yeux de chat”; “des yeux de chatte craintive”; “[a]vec une câlinerie de petit chat, elle coula vers moi ses yeux bridés”; “[c]omme un petit chat, elle m’a tiré avec ses ongles”; “des yeux dilatés de chatte effrayée” (1990: 45, 52, 64-65, 87, 161, 194).

vessa, será ella [a gata], não contesto; mas como o é a mulher querida, que sabe que todos os seus pequeninos caprichos se perdoam. [...] E com que profundeza de olhar ella nos fita, cuidando sem duvida de interpretar os nossos gestos, o nosso pensamento, a nossa alma!...” (BOT 1916: 192). Através deste animal o autor liga a mulher a uma natureza felina contida, sublinhando ainda a sua capacidade de, tal como o espaço exótico, levar o homem à introspecção.

É durante o período de descoberta inicial do Japão, que remete para um contacto e encanto mais superficiais, que a prosa de Moraes revela maiores influências de uma memória literária moldada pela narrativa falocêntrica e estereotipada de Pierre Loti<sup>436</sup>, em particular *Traços*, *Dai-Nippon* e também *Paisagens* (por exemplo, Feldmann 1992: 72-76; Vital 1998). Sobretudo as crónicas publicadas em *Traços* teriam levado Pinheiro Chagas a acreditar que essas crónicas eram traduções do escritor francês, designando Moraes como “o Loti português” (Feldmann 1992: 72; Lopes 1987: 142; Emílio 1973: 127; ver também Janeira 1971b: s.p.). Por seu turno, Maria O’Neil refere-se a essa comparação como exemplo da tendência oitocentista para o francesismo: “Com a mania que ha de afrancezar tudo, chamam-lhe o *Loti portuguez*” (1913: 230).

À medida que aprofunda a sua compreensão da alteridade nipónica, Wenceslau de Moraes afasta-se da visão limitada de Loti e aproxima-se cada vez mais da de Lafcadio Hearn e do seu programa de escrita etnográfica. A este respeito, e reconhecendo o pendor da crítica para comparar Moraes quer com Loti quer com Hearn, Vicente Almeida d’Eça

<sup>436</sup> Muito embora julguemos que a obra de Pierre Loti tenha sido lida em francês, no final do século XIX pelo menos três livros já tinham sido traduzidos para português, assim se compreendendo a familiaridade do público português com o seu nome e obra. Uma breve pesquisa pelo catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal (PorBase), disponível em <http://porbase.bnportugal.pt/>, permite-nos listar as seguintes traduções: 1890. *Em Marrocos*. [Elvas: Tip. Progresso]; 1896. *Madame Chrysanthème*. Tradução de José Sarmento. Lisboa: António Maria Pereira; 1900. *O Meu Irmão Yves*. Tradução revista por José de Freitas Bragança. Paris: Hispano-Americana. Na imprensa periódica circulavam também traduções de excertos dos seus livros – por exemplo, os textos “Aspectos japonezes” e “No Tumulo dos samourais”, ambos extraídos de *Japoneries d’automne*, foram publicados em 1894 n’A *Leitura: magazine litterario*, o primeiro no tomo II (111-131, 292-310, 443-459, 607-627) e o segundo no tomo VI (486-491).

sublinha a diferença entre Loti e Moraes, e Silva Mendes faz ressaltar a sua maior proximidade a Hearn do que a Loti, opinião que subscrevemos e que o próprio Moraes acabaria por promover:

Absoluto e completo engano. Entre Pierre Loti e Wenceslau de Moraes só há três pontos de semelhança: ambos oficiais da marinha, ambos escritores eméritos, ambos implicando [...] com os Cooks e as Cookeas. No resto absolutamente diversos e por vezes opostos; basta ver o que um e outro escreveram da mulher japonesa. (D'Eça 1972: s.p.)

Tenho ouvido compará-lo a Pierre Loti. Sim, a obra de um e outro é comparável por ser de igual gênero e por tratar, de uma maneira geral, do mesmo assunto. Comparados, tenho, porém, para mim que em muito Wenceslau excede Loti. Este viu e descreveu o país nipônico e o sentir e o pensar dos seus habitantes como turista que passa e apenas superficialidades, miragens, observa: Wenceslau, que no Japão viveu longos anos e com indivíduos de todas as classes teve variado trato, penetrou até ao fundo a alma japonesa e tal como é nela faz ver em seus escritos. A par de L. Hearn deve antes ser posto. (Mendes 1929: 1)

Em *Ó-Yoné*, Moraes eleva Loti e Hearn ao estatuto de “dois astros de primeira grandeza” (2006:136), mas se Hearn apresenta um “temperamento superlativamente sensitivo e delicado [...]”. Aborda o Japão por acaso, adora-o, dá-se-lhe todo”, Loti “não gosta do Japão; acha a sua paisagem mesquinha, o seu povo grotesco, a sua arte pueril, os seus deuses horrendos” (OYKH 2006: 136, 138). Moraes elege *Madame Chrysanthème* como “um dos volumes de Loti onde mais se tenta redicularisar [*sic*] os japonezes, especialmente as japonezas” (CJ 1905: 123). Face ao sentimento de superioridade europeia evidenciado pelo escritor francês, Moraes conclui de modo categórico que “Loti, decididamente, não compreendeu o Japão”, afastando-o de Hearn sobretudo do ponto de vista da apreensão sensual do território nipônico: “Pierre Loti diz o seguinte: – ‘Bem feias, estas pobres pequeninas japonesas!’ [...] deve ainda acrescentar-se que a afectibilidade do grande impressionista francês, comparada com a de Lafcadio, se mostra grosseiramente sensual” (OYKH 2006: 139).



De acordo com o estudo de Gérard Siary (2002: 17-23), Hearn era admirador da obra de Loti, embora a criticasse pela sua superficialidade e excentricidade, bem como pela manifesta incompreensão da beleza feminina. Numa crónica datada de 1909 e inserida em *Serões*, Wenceslau enumera como “verdadeiros descobridores do Japão artístico e pitoresco, os autênticos *Mendes Pinto* do Nippon encantador e feiticeiro, [...] os Goncourt, Revon, Lafcadio Hearn e poucos mais” (1973: 152; ênfase do original). A ausência do nome de Pierre Loti parece-nos intencional e demonstra o distanciamento que o autor começa a construir em relação a esse escritor. Elege Hearn, pelo contrário, como “o europeu que mais bellas paginas escreveu sobre a alma japoneza [...], e muito melhor, do que Pierre Loti e... eu” (carta 21 Dezembro 1916) (Moraes 1998: 392-393).

Moraes identifica-se com Hearn não apenas do ponto de vista vivencial, por ter trocado o Ocidente pela Ásia Oriental, mas também em termos da apreensão discursiva do Japão por via do feminino exótico: “Quanto ao assunto especial da mulher – tão favorito dos estetas, – Hearn adora a japonesa. Quase que, em cada página dos seus livros, se encontra uma referência graciosa, ou afectiva, à filha do Nippon” (*OYKH* 2006: 138). O mesmo é válido para Moraes. Sobretudo a partir das *Cartas*, inclui muitas traduções de fragmentos das obras de Hearn, quer dissimuladas quer identificadas sob a forma de citação directa, que são cruciais à sua argumentação, a fim de reforçar as suas opiniões sobre a *musumé*, de igual modo conferindo prestígio e autoridade ao autor anglófono. Relembramos que a citação é central ao postulado orientalista de Edward Said, que apoia o discurso orientalista numa “grande massa de características, que parece ter a sua origem numa citação, num fragmento textual, numa referência à obra sobre o Oriente de algum autor, ou nalgum pedaço de imaginação anterior, ou numa amálgama de tudo isto” (Said 2004a: 207). A citação de textos de Hearn é um dos exemplos mais evidentes e recorre-

tes na obra de Moraes do poder argumentativo e retórico da citação, por meio da qual se torna visível a influência de outras literaturas e leituras na sua obra.

Se Hearn é explicitamente citado e analisado, a influência de Pierre Loti parece-nos ecoar sobretudo no plano discursivo, nomeadamente em termos de escolhas vocabulares e imagéticas decorrentes da noção, que difunde, do Japão como um país de miniaturas adequado à escala da mulher japonesa, que Loti compara, de modo depreciativo, a uma boneca. A prosa de Moraes revisita com frequência esta catalogação do feminino exótico como uma “boneca” (*DN* 1972: 210), pela qual reforça a sua função ornamental mas sobretudo estética, como se vê pelos exemplos que se seguem: “[É] pequenina, miúdinha, como um arremedo de mulher, como uma boneca quase”, “uma completa refeição [...] há-de sempre lembrar um jantarinho de bonecas” (*DN* 1972: 209, 348); “pequenina de vulto, pequenina de gestos, n’uma quasi imobilidade de boneca” (*BOT* 1916: 154); “bonequinha, feita de uma mistura de sêdas e sorrisos” (*CJ* [1928a]: 35). Para além de o narrador-autor configurar, como já se tornou evidente, um público-alvo preferencialmente masculino, a sua leitura da mulher apoia-se num imaginário esteticizante que investe simultaneamente na metáfora da preciosidade e na do colecionismo – não apenas como boneca mas também como jóia (a japonesa “lembra uma jóia guardada num foto estojo de cetim” [*DN* 1972: 210]). Mesmo nas últimas obras publicadas, essa mulher continua a assemelhar-se a uma boneca – o seu lar “dentro daquelas casinhas de acanhadas proporções, mais parecendo-nos casinhas de bonecas” (*RAJ* 1973: 92) – e a brincar ela própria com bonecas: “As mulheres levarão consigo o seu espelhinho, o seu pó de arroz, os seus perfumes, photographias queridas e muitas outras frioleiras. – ‘E a boneca? Já lhe juntaram a boneca, para ella, coitadinha, se entreter?...’ – Isto ouvi eu dizer, uma vez, a certa mulher, em presença do cadaver de uma amiga” (*BOT* 1916: 209). Os diminutivos permi-

tem aqui transferir a fragilidade feminina para os objectos que a mulher toca e/ou que fazem parte da sua intimidade<sup>437</sup>.

Apesar de os elementos discursivos que o autor importa servirem em Loti uma visão eurocêntrica de inferiorização da mulher japonesa, em Moraes visam surtir o efeito contrário – o da sublimação da diferença feminina. É exemplo o uso que faz dos lexemas “japonesice”, “miniatura” e “liliputiano”, claras importações de Pierre Loti. Embora sejam praticamente exclusivos do cronótopo Japão, surgem por vezes, também, em ligação à China e sublinham, da parte do viajante europeu, um olhar vertical e descendente. A direcção deste olhar acusa uma diferença de escala em relação ao cenário observado, permitindo a Moraes demarcar-se daquilo que observa. Ao colocar-se numa posição mais elevada, o comentador europeu transforma-se numa figura superior de autoridade, na medida em que o feminino exótico se veria impelido a encará-lo de baixo para cima. Significa isto que, em nosso entender, a sublimação da mulher extremo-oriental acaba por perverter o efeito ambicionado por Wenceslau de Moraes, uma vez que reforça o confinamento dessa mulher a uma posição de inferioridade.

A classificação dos objectos que fazem parte do dia-a-dia da *musumé* como “japonesice” – em expressões como “japonesices de porcelana” (TEO 1971: 130, 134), “uma deliciosa japonesice”, “uma japonesice qualquer” (DN 1972: 209, 219), “[a]s japonezices estão em moda” (CJ 1905: 101; ênfase do original) – possibilita ao narrador-autor distanciar-se da diferença que observa e evocar a moda europeia do japonismo<sup>438</sup>. Também o lexema “miniatura” e seus derivados semânticos (em especial o adjectivo “pequeno” e suas gradações) reproduzem esse efeito de distanciação, descrevendo sobretudo espaços e

<sup>437</sup> Atentemos ainda noutro exemplo mais representativo: “[N]a paz pueril das coisas gentis, do que as pequeninas lacas, as bocetas, os estojos, as gavetinhas, deliciosos móveis minúsculos feitos para dedos subtis; dedos que palpam, que abrem, que fecham, numa volubilidade de insectos, na ocupação cariciosa de si mesma, da *musumé*, que se rodeia de caixinhas dos perfumes, das pomadas, dos remédios, [...], além o pó dos dentes, acolá as escovinhas...” (DN 1972: 157; ênfase nossa).

<sup>438</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

pessoas – por exemplo, “mundozinho à parte, de miniaturas e de quimeras” (*DN* 1972: 238); “essa figurinha em miniatura que tão irresistivelmente captiva as atenções do estrangeiro” (*PCJ* 1906: 122); “[o] jardim japonês, em geral reduzido a alguns metros quadrados de terra, é a miniatura emocionante de paisagem indígena” (*CJ* 1905: 144); “tudo aqui abunda, mas em formas reduzidas, miniaturizadas” (*SJ* 1973: 216). A abundância de diminutivos conota esta percepção miniaturizada da japonesa e do próprio Japão, que se mantém inalterada ao longo da prosa moraesiana como marca da diferença exótica e efeito estético. Como o autor confessa em aparte, “no Japão, valha a verdade, tudo é pequeno, e o abuso dos diminutivos impõe-se como uma necessidade do narrador” (*TEO* 1971: 173). O adjetivo “liliputiano”<sup>439</sup>, ocorrendo com maior frequência em *Traços*, *Dai-Nippon* e *Paisagens*, dá igualmente conta de dimensões espaciais e de escala e, tal como a Lilliput de *Gulliver’s Travels* (1726), também o Japão é apresentado como parte de uma geografia imaginária. Assume, deste modo, contornos de “um paraíso de coisas pequenas, todas novas, todas reluzentes, todas gentis” (*DN* 1972: 190). O pronome “todas” surte aqui um efeito hiperbolizante e enfático, apontando para o carácter generalizador do Japão moraesiano.

Os contos e lendas japoneses, que o autor integra na sua prosa como uma espécie de testemunho local em reforço das suas observações, são importantes ao corroborarem os perfis femininos explorados nas crónicas e em textos mais ensaísticos, assim como o idilismo que associa ao Japão. É também nos contos e lendas onde os atributos físicos, valores morais e éticos da mulher japonesa e a sua feminilidade são transpostos para as personagens femininas, animais e humanas (crianças, jovens ou idosas).

<sup>439</sup> Por exemplo: “[U]ma infinidade de seres liliputianos” (*TEO* 1971: 124); “nas lojinhas liliputianas do bairro indígena de Yokohama”, “os rochedos liliputianos do jardim”, “o imenso arsenal liliputiano”, “escultura liliputiana das *netsukés*”, “uma natureza fictícia e liliputiana” (*DN* 1972: 136, 138, 157, 161, 185); “jardins liliputianos” (*PCJ* 1906: 216; *CJ* 1904: 221); “paisagens liliputianas” e “riachos liliputianos” (*CJ* 1905: 86, 144); “arquipélago liliputiano” (*SJ* 1973: 218).

Por exemplo, o protagonista de “Ninguyo”<sup>440</sup>, um pescador humilde, lamenta a ausência de uma companheira que lhe preencha a solidão e, sobretudo, que o auxile nas tarefas domésticas, uma companheira que seja capaz de “ajoelhar-se em cortezias [...] d’uma esposinha fresca, envolvida em sedas e perfumes, com as mãositas rosadas em posição submissa, as mãositas tão habéis em córarem nas brazas as trutas saborosas...” (PCJ 1906: 52). Este perfil de feminino submisso não deixa de relembrar a mulher bíblica criada como companheira do homem. No seu estudo sobre o conto “A Cabra e os seus filhotes”<sup>441</sup>, Cortez e Obhuchi (2001: 136-138) analisam na versão portuguesa por Wenceslau de Moraes a sua estratégia de acentuação dos traços que ele define para a mulher japonesa em relação aos traços que constam da versão japonesa. Sublinham a ênfase na vingança da cabra-mãe que recebe, em simultâneo, os atributos que o autor mais valoriza na mulher japonesa – nomeadamente o amor maternal e “a delicadeza de mãos proverbialmente associada às mulheres japonesas” –, daí resultando o que classificam como “um perfil redutor da mulher japonesa” (2001: 137). Através das personagens dos contos e lendas, o autor vincula esta literatura popular como parte integrante da vida social e cultural e apresenta figuras femininas exóticas que se constituem como representação iconográfica e estética do Oriente nipónico, que se foi construindo como um mito no imaginário europeu e alimentando desses contos e lendas.

Uma vez apresentadas as principais tipologias de feminino exótico japonês que circulam na obra de Wenceslau de Moraes, bem como os autores que ajudaram a sustentar

<sup>440</sup> Publicado primeiramente no jornal macaense *O Lusitano* (em Abril de 1899), a que se segue a sua inclusão em *Paisagens* (1906: 50-61).

<sup>441</sup> Publicado em 1904 na revista *Serões* (II série, n.º 24: 364-366), este conto tem uma história peculiar. Trata-se, como Cortez e Obhuchi (2001: 1131-139) demonstram, da tradução de uma tradução japonesa de um conto dos irmãos Grimm, *Der Wolf und die sieben jungen Geisslein*. A tradução japonesa por Kure Ayatoshi aparece em 1887 sob o título de *Yatsu Yagi*. Tendo em conta o conhecimento rudimentar que Wenceslau de Moraes tinha da língua japonesa, avançamos a hipótese de que o conto não tenha sequer sido traduzido do japonês; seria mais plausível se o conto tivesse tido como língua de partida o inglês ou o francês, línguas que o autor dominava.

esse imaginário e os processos retórico-estilísticos em que frequentemente se apoiam, propomos de seguida três linhas de análise temática que se adequam a esses perfis e que nos levam a sustentar a primazia do acesso de Moraes ao Japão por via do feminino exótico. São elas: a metáfora do paraíso, que reforça a idealização do feminino; a leitura fetichizada da paisagem humana, que acentua o erotismo associado ao feminino exótico; e a crítica à feminista ocidental como valorização da mulher exótica e da manutenção e repartição tradicional de poderes entre os géneros.

#### **5.3.2.1. Paraíso como metáfora**

A palavra “paraíso” remete etimologicamente para a noção de jardim, um recinto fechado que, pela sua geografia aparte, sugere a sensação de confinamento por meio do qual se podem questionar fronteiras geoculturais, identitárias, de género e de conhecimento, entre outras. Está, por isso, muitas vezes associado à ideia de exílio, como se verifica em Wenceslau de Moraes no que respeita ao Japão, seja ele físico, espiritual, ideológico ou tão-só artificial.

À China como espaço da deformidade e do insalubre, marcado pela ausência do belo e logo do estético, sobrepõe-se o Japão como lugar do paraíso por excelência e, acima de tudo, como antítese não só relativamente a Macau e à China mas também ao Ocidente em geral e a Portugal em particular. Dito doutro modo, ao “inferno amarelo” sucede a harmonia edénica do Japão, percepcionado como obra do divino (*DN* 1972: 67) e retratado em tonalidades que ecoam o idilismo do *locus amoenus*.

A tonalidade paradisíaca do Japão começa logo pela natureza, elogiada pela sua diversidade e surpreendentes cores vivas<sup>442</sup>, que sugerem uma natureza ainda imune à modernização, assim como a sensação de apaziguamento: “Collinas, penedias, verdes planices, lagos, cascatas, torrentes espumantes, ribeiras dormentes, valles profundos, mares interiores salpicados de ilhas e rochedos, tudo reduzido a miniaturas graciosíssimas, reunido em grupos incongruentes e projectado em fundos de ceu estupendamente coloridos” (*PCJ* 1906: 124). Nada destoa nesta paisagem que, para Moraes, chega “mais a parecer fantasmagorias do que o contorno real dum cantinho do planeta que habitamos” (*TEO* 1971: 162-163). Para insistir sobre a irrerealidade da paisagem, usa mesmo o adjetivo “ultra-terrestre”, vendo o Japão como palco de “deliciosos exotismos ultra-terrestres, como se a gente se achasse de repente pisando o solo de Marte ou de Saturno” (*PCJ* 1906: 125).

Desses “deliciosos exotismos” ressaí a mulher japonesa cujos encantos levam Moraes, no seu contacto inicial com aquele território de prazeres humanos, a designar o Japão como a “Babilónia do Extremo Oriente” (*TEO* 1971: 230), a terra da promessa da satisfação sexual. Mesmo três décadas após ver-se radicado no país e apesar de alguns comentários menos elogiosos a respeito da paisagem, o Japão continua a assomar-se-lhe, no seu conjunto, como um “paraíso fascinador” investido de traços divinos, “tão estranha e tão diferente de todas as paisagens que temos visto por este mundo fora, que, no que ela não acusa o trabalho humano, acusa – dir-se-ia! – o trabalho dos deuses” (*RAJ* 1973: 36, 156). Mais importante, e como exemplificado, é constatar uma transferência de olhar – do espaço para a mulher que o habita e que o transforma num “jardim humano” (*DN* 1972: 254), num “éden de delícias” (*RAJ* 1973: 38) com claras ressonâncias bíblicas:

<sup>442</sup> Por exemplo: “Essas paisagens azuis, essas paisagens cor-de-rosa, essas paisagens cor-de-fogo, e a verde ramaria dos cedros em grupos surpreendentes” (*TEO* 1971: 168).

“Depois, o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, ao oriente, e nele [...] fez brotar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da vida estava no meio do jardim” (Gn 2:8-9). Em linha com esta imagem, a *musumé* seria para Moraes a árvore da vida, inspirando-o na sua escrita e no quotidiano.

O momento de descoberta do Japão é descrito na terceira pessoa do singular, como testemunho não seu mas de um amigo ficcional, que se sabe ser o próprio autor. Esse momento é comparado a “sair de uma caverna e entrar num jardim [...] para este país de luz – do Sol Nascente lhe chamam, – país de alegria, palpitante de todos os encantos, de todas as harmonias, abençoado<sup>443</sup> por Deus” (DN 1972: 66). Através de uma alegoria que faz eco da caverna platónica sublinha-se o contraste entre a China e o Japão e explora-se o paraíso como imagem mítica do Japão, que para Moraes se assume simultaneamente como revelação e tentação, conforme sugere por meio da metáfora bíblica: “[A] existência revela-se-nos, enfim, como uma boa coisa, como um bom fruto maduro, em que ape-tece morder gulosamente” (DN 1972: 66). *Dai-Nippon* é o resultado do “delírio” que o Japão provoca no autor e que culmina numa espécie de endeusamento do feminino exótico, não fosse o vocabulário de inspiração religiosa que o leva a combinar sensualidade, timidez, ingenuidade e serenidade: “[A]lcança seduções de visão, auréolas de sacerdotisa de um culto, que fosse toda magia e todo amor. Como a gente desejaria adorá-la no enlevo de uma casinha de madeira, na paz solene da paisagem, e beber nos seus lábios os últimos sorrisos, e escutar-lhe as últimas quimeras, e servi-la nos últimos caprichos!...”; “A japonesa [...] ergue-se da vulgaridade carinhosa, alcança auréolas, nos transes vee-mentes”; “O nosso encantamento é já loucura; já nos abraçamos ao culto das ficções alu-

<sup>443</sup> É sobretudo em *Traços* (por exemplo, “o encanto, que emana deste país abençoado, sente-se, sente-se apenas, é como um perfume que se aspira, mas que as palavras não definem” [1971: 254]) e *Dai-Nippon* (por exemplo, 1972: 254) que abunda o adjectivo “abençoado”. Nas obras finais, que testemunham uma crescente empatia pelo budismo, Moraes começa a preferir uma imagética mais ligada às origens míticas do Japão, referindo-se sobretudo à obra dos seus deuses criadores.



cinantes” (DN 1972: 210, 231, 238). Os paralelismos que se estabelecem entre os traços físicos dessa mulher e determinados frutos dotados de significação simbólica sexual – desde “uma cereja por boquinha” ao “corpo [...] de uma carnação de fruto, de pêssego” (DN 1972: 209) –, paralelismos estes que estão, aliás, também presentes em *Cancioneiro chinês*<sup>444</sup>, reforçam a comunhão dessa figura com a natureza e o paraíso como espaço de tentação e prazer.

Estas descrições de uma descoberta inesperada estabelecem, para nós, um laço intertextual particularmente forte com “A Ilha dos amores” d’*Os Lusíadas*. Parte deste episódio é citada em *Bon-Odor*<sup>445</sup>:

Inda outra muita terra se te esconde,  
Até que venha o tempo de mostrar-se  
Mas não deixes no mar as ilhas onde  
A natureza quis mais afamar-se:  
Esta, meia escondida, que responde  
De longe á China, donde vem buscar-se  
He Japão onde nasce prata fina,  
Que ilustrada será com a Lei divina.  
(BOT 1916: 327)

A recordação do texto camoniano permite cruzar sobretudo dois planos, em que o significado mítico-simbólico do episódio pode desdobrar-se: o mítico, através da imagética do paraíso<sup>446</sup>, e o literário-simbólico, através do diálogo temático que a prosa moraesiana

<sup>444</sup> Cf. secção 4.6. do capítulo “*Cancioneiro chinês* e o Oriente feminino”.

<sup>445</sup> Wenceslau de Moraes cita a partir de uma edição bilingue, em português e em inglês, por J. J. Aubertin (1878). A ilha como metáfora do Japão é claramente explorada no filme de Paulo Rocha, como o título indica (cf. supra, nota 354).

<sup>446</sup> Na primeira viagem que faz ao Japão, declara: “Estou n’um paiz delicioso, o Japão. Era aqui, em Nagasaki, que eu desejaria passar o resto da minha vida, á sombra d’estas arvores que não teem parceiras no Mundo. [...] Mas deixo com saudade este torrão abençoado por Deus, cheio de paisagens adoraveis, cheio de flores, cheio de sorrisos; terra feita para a alma se recolher em doces pensamentos, e para o espirito cansado da vida poder ainda purificar-se e elevar á Providencia um agradecimento” (carta 13 Agosto 1889 – Moraes 1944: 30-31).

estabelece com a tradição literária portuguesa e que se processa em moldes similares aos do diálogo com a tradição lírica medieval que constatámos em *Cancioneiro chinês*.

No que respeita ao plano mítico, e à semelhança dos heróis portugueses que foram premiados pelos deuses a encontrarem repouso naquela ilha paradisíaca, também Moraes crê ter beneficiado de um acontecimento semelhante: “[O] destino me levou ao solo nipónico, que me apareceu, no nimbo de uma aurora, na sua plena apoteose de país privilegiado” (*DN* 1972: 71-72). O Japão é idealizado como um verdadeiro Olimpo no Extremo Oriente, que teria mesmo efeitos curativos/purificadores, no sentido de uma depuração interior, sobre o viajante europeu: “Assim como os japoneses entram nos templos, largando à porta as sandálias poeirentas, e purificando em santas abluções as mãos e a boca, assim a gente, ao entrar no Japão, deixa à porta a poeira dos amargores passados, e sente em si a alma leve e o espírito impressionável a todas as seduções” (*DN* 1972: 68). Esta “alma leve” e este “espírito impressionável” podem ser relacionados com o que Aguiar e Silva designa, para o episódio camoniano, como “uma confiança profunda na capacidade de os homens construírem a sua felicidade” (1994: 153). Bastará referir que a descoberta do Japão teria levado Moraes a entrever nesse paraíso terreal a possibilidade de encontrar a felicidade que, porém, como vimos em 5.2.2., o seu temperamento de exota lhe viria a negar.

As linhas de abertura de *Dai-Nippon* insistem nesta imagem paradisíaca do Japão, sobretudo ao reportarem-se ao mito da criação divina do arquipélago<sup>447</sup> e ao apelarem à memória cultural e histórica do leitor português através de menção especial à obra de Fernão Mendes Pinto: “[A]s narrativas de Fernão Mendes Pinto e de outros traduzem esse encanto que emana do delicioso arquipélago, ainda hoje sobressaltando o viajante;

<sup>447</sup> Moraes retoma as origens míticas do Japão pelos deuses em: *DN* 1972: 76-78; *BOT* 1916: 114-118; *RHJ* 1972: 33-40.

encanto que então daria à paisagem tons ameníssimos de cantinho de paraíso, legado milagrosamente aos filhos de Eva” (*DN* 1972: 89). A selecção lexical que estrutura esta citação pode facilmente ser aplicada à ilha camoniana, espaço do encontro amoroso percorrido de um certo erotismo que se insere na tradição de Caminha.

Na genealogia das narrativas de viagem portuguesas, a metáfora medieval do paraíso terrestre ficaria particularmente ligada à carta de Caminha. Segundo Cortesão, “[t]odas essas notícias extraordinárias da existência duma terra paradisíaca, habitada por um Adão silvestre, saem da pena de Caminha” (1994: 80), tal como o Japão paradisíaco habitado por Eva sai da pena de Moraes. E sobretudo Camões é tido como inaugurador da “elaboração mais circunstanciada da equação ilha = Mulher”, pela qual se desenvolve a relação “entre a deusa [Vénus] e a ilha que habita e da qual é o espírito tutelar” (Reckert 1999: 158, 205). À luz desta tradução cultural, inspirada numa visão adâmica, Wenceslau perfila-se como herdeiro do humanismo renascentista, assim se provando discípulo daquele que identifica como seu mentor, Mendes Pinto, e investindo a sua prosa de uma dimensão literário-simbólica. K. David Jackson propõe encarar a sua obra como “narração estética intimista que substitui os relatos épicos dos descobrimentos” (2011: 397), sugerindo, ao mesmo tempo, a sua inserção na tradição dos cronistas de viagem seiscentistas:

Closed to Portuguese since 1610, Japan was forgotten at the edges of the Portuguese world until Moraes returned, under the shadow of the epic discoveries of three centuries before and the ruins of an empire. [...] In the tradition of the historical chroniclers of the 16<sup>th</sup> century, Moraes directs his words and thoughts to the metropolis, but in the minor key of a decadent, nostalgic poet, whose goal is not to teach but to absorb, not to discover but to lose himself in the other culture, not to explain but to emote. (Jackson 2010: 420)

Com efeito, há na prosa moraesiana um constante “olhar para trás”, para o passado histórico nacional, que se faz sobretudo através da evocação do capítulo respeitante a Fernão Mendes Pinto e à chegada dos portugueses ao Japão. Neste revisitar da época dourada da

expansão portuguesa, o Japão funcionaria como despoletador de um sentimento mítico-fundador da identidade lusitana; daí afirmações como a de Jorge Álvares quando assevera que “o Oriente geográfico e temporal contribuíram [*sic*] para objectivar a sua visão crítica da Pátria” (1985: 24). Esse “olhar para trás” na história portuguesa repercute-se, naturalmente, numa ideia de Japão também ela localizada no passado, anterior à distorção imposta pela Europa industrial e tecnológica, no que poderia ser considerado como uma das formas que assume o “anti-capitalismo romântico” (Noyes e Dubow 2002: 109)<sup>448</sup>. Por isso, nas entrelinhas de afirmações como “o Japão tão português, tão puro de adaptações desintegrantes, quanto é possível encontrá-lo nos dias que vão correndo” (RAJ 1973: 82), lemos o Japão de Mendes Pinto, o paraíso que outrora se foi forçado a abandonar e que Moraes agora reencontra.

O gesto de “olhar para trás” é extensível à própria relação mercantil de Portugal com o exterior. Relembramos que as *Cartas* apelam à necessidade de desenvolver uma estratégia comercial com o Japão, em que Macau teria um papel determinante pelo seu posicionamento geo-estratégico:

Portugal, nação de antigos navegadores e de antigos commerciantes em longinquas regiões, parece ter esquecido desde ha muito a sua gloriosa tradição, passando a viver da monotonia caseira [...]. Como consequencia d’este estado apathico, aconteceu fatalmente que tambem o mundo inteiro se desinteressou de Portugal; recordam-se ainda nos livros de historia os nomes dos nossos heroes; mas na vida prática, tratando-se principalmente de paizes distantes, como este d’onde escrevo, mal se figura onde fica a patria de Vasco da Gama, qual é a sua organização politica, que lingua se falla ahi, a que se entregam os seus habitantes, se são brancos, se são negros, que productos dá o sólo. Isto é lamentavel, mas é assim; e não póde continuar assim, sob pena das mais amargas desillusões para a nação portugueza. (CJ 1904: 117-118)

<sup>448</sup> Thierry Hentsch procurou mostrar que, mais do que uma forma de divertimento ou objecto de curiosidade, o Oriente foi transformado pela atracção romântica pelo exótico em antídoto para os industrialismos europeus (1988: 209).

O empreendedorismo do passado que o excerto ilustra situa-se, portanto, na época em que o povo português estabeleceu os primeiros contactos com os povos asiáticos e dinamizou as trocas comerciais no mar do Sudeste Asiático. Teria sido esta a “gloriosa tradição” que, segundo Wenceslau de Moraes, teria caído no esquecimento quer da história mundial, quer da própria história nacional e a cujo resgate apela, sobretudo no que respeita aos seus heróis nacionais e ao seu protagonismo comercial.

Apesar deste lamento, o arquipélago que o autor encontra e que os navegadores portugueses haviam descoberto séculos antes seria ainda onde estão não só os filhos de Eva mas a própria Eva, por isso suspira: “Oh, a paisagem japonesa! Como ella é encantadora e fresca, estranha, paradisiaca!...” (*PCJ* 1906: 131), tal como os seres femininos que a habitam<sup>449</sup>. A personificação no feminino da paisagem natural explicita a relação de simbiose entre natureza e mulher, pela qual se valoriza a mulher como criação original da própria natureza. A reforçar esta simbiose está a imagética floral, que conota simultaneamente a beleza, sexualidade e vulnerabilidade femininas, ajudando a codificar, num movimento metonímico, e a integrar esse corpo feminino na paisagem idílica: “Que *musumés* deliciosas, que creancinhas adoráveis, sorrindo ás flôres, suas irmãs!...” (*CJ* 1905: 64). A metaforização da mulher como flor aproxima-a, além disso, de uma forma do divino, dado o sentimento panteísta do povo nipónico que o narrador-autor identifica: “O povo japonês ama o deus-criador nos encantos da vida, – na montanha, na ribeira, na árvore, na flor, na borboleta, na *musumé*” (*DN* 1972: 295). Do mesmo modo que as mulheres são comparadas a flores, as próprias flores lembram, por sua vez, mulheres:

<sup>449</sup> Cf. secção 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”. Wenceslau de Moraes não é exemplo único deste tipo de descrição. Recordemos, por exemplo, o poema já citado “Musumé”, de Alberto Osório de Castro, que confirma a metáfora do Japão como paraíso que a mulher indígena, reiterada como “[a]ve do Paraíso, ou borboleta/dum céu de fantasia” (Castro 2004a: 304), representa.

[C]omparando este enlevo feminino ao de uma bela rosa, que desabrocha fresca e rescendente, no jardim, por uma madrugada primaveril. (DN 1975: 130)

Alinhadas nos jardins, sob tendas de abrigo, as chrysanthemas lembram mulheres, lembram-me cortesãs de Ioshiwara, quando ellas vestem os ricos mantos polychromos, quando elas enfeitam os cabellos com diademas de espanto, e vêem postar-se em filas, princezas pompejantes do vicio, encantadoras e perversas... (PCJ 1906: 188)

A transfiguração da paisagem asiática em figuras humanas, que em muito relembra o “acto de *inscrição estética*” (Buescu 2007: 29; ênfase do original) que define a apreensão transformadora da realidade pela visão do artista Cesário Verde, aponta para a capacidade de encontrar o humano na natureza e de reconstruí-lo através do olhar esteticizante do observador europeu. A crónica “Crisântemos” (Abril 1907), redigida a propósito de uma exposição de crisântemos realizada em Kobe, desenvolve a mesma imagem rememorativa que ajuda a materializar a mulher como objecto de apreciação estética desmedida:

[V]ieram-me à ideia, não sei como, outras exposições de flores – estas humanas, – que a gente admira em Tóquio, também de noite e à luz das lâmpadas, no famoso bairro de prazer conhecido por Yoshiwara; também ali elas se alinham à vista de quem passa pela rua, belas, perfumadas, em ricas vestes polícromas [*sic*], com os penteados prodigiosos crivados de enfeites de mil cores. Se, porém, é dar largas de mais à fantasia, comparando a flor do crisântemo a uma cortesã, o que ela acusa seguramente, a flor, é uma intensa individualidade própria, quase animal, de besta apocalíptica; misto de meia delícia e de meia monstruosidade [...]. A flor do crisântemo lembra não sei que estranha anémone do mar, actínea de um oceano fabuloso; o dedo do visitante europeu quase se recusaria a ir tocar-lhe, no receio de alguma cilada dos seus tentáculos serpentinos, que nos estão denunciando intenções malévolas de apreensão e de sucção<sup>450</sup>. (SJ 1973: 170)

Ecoando Cesário, que em “Num Bairro moderno” (1877) sexualiza os vegetais, também Moraes, tomado por um impulso do instante (“vieram-me à ideia”), sexualiza a natureza através da sexualização da mulher. Porém, essa sexualização assume contornos imprevisíveis: transfigurando o crisântemo numa cortesã, a mulher predadora afigura-se ao obser-

<sup>450</sup> Em *Paisagens* está também patente esta imagem tentacular do crisântemo: “Não me parece flor; antes um monstro, com a sua enorme cabelleira de mil petalas, contorcidas como tentáculos de um polypo, em colorações indefiníveis” (1906: 188).

vador europeu como meio monstro, meio humana. Esta passagem é dos poucos exemplos na prosa moraesiana em que a mulher japonesa assume estas tonalidades atemorizantes que, todavia, acentuam a sua capacidade medúsica de atracção e sedução.

Coligidas também em *Serões*, as crónicas “Mankaméro” e “O Vestido da japonesa” sublinham a ligação íntima entre mundo natural e intimidade feminina:

*Mankaméro* está situado na formosa praia de Maiko, a curta distância de Kobe. [...] Maiko [...] é o nome que se dá às jovens *geishas*, empregadas especialmente na exibição das danças. Ora, a praia referida, [...] por onde surge uma multidão de vetustíssimos pinheiros, tomou esta denominação precisamente porque os ramos e os troncos destas árvores, torcidos e retorcidos pelos vendavais do oceano e pelos mil caprichos casuais durante séculos e séculos, lembram à imaginação japonesa os vultos das graciosas dançarinas quando estendem os braços em mímica, se inclinam em requebros, já para a direita, já para a esquerda, já para a frente, aos ritmos soluçantes das guitarras... (SJ 1973: 192)

O pincel desenha a *musumé* como desenha uma camélia, ou como desenha uma borboleta, para as quais, – camélia ou borboleta, – a nossa concepção estética admite perfeitamente que se não busquem conceder qualidades distintivas às pétalas ou intenções sentimentais ao olhar. (SJ 1973: 121)

A alusão à borboleta ou a comparação com este insecto estão presentes na escrita de Moraes desde, pelo menos, o conto juvenil “Os Mistérios do telhado”, escrito em 1876, onde o narrador confessa que “Paulo Féval [1816-1887] compara as mulheres às borboletas: se todas as chammas se extinguissem, as borboletas criariam uma chamma” (Pereira e César 1937: 136). A imagem da borboleta permite sublinhar não apenas a beleza da japonesa mas também a graciosidade dos seus gestos. Sugere, de igual modo, a liberdade da mulher em oposição ao aprisionamento que simboliza em textos como *Madama Butterfly*<sup>451</sup>, onde se faz o seguinte alerta: “[T]oda a borboleta que cai na mão de homem é impiedosamente espetada num alfinete e cravada numa táboa.//[...] Para que a borboleta nunca fuja! Ora eu agarrei-te. e aperto-te palpitante. És minha” (Puccini 1948: 24). Mas,

<sup>451</sup> Cf. secção 3.3.2. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

tal como a flor, a borboleta na prosa moraesiana é domesticada, o que afasta o Japão de uma representação espacial selvagem ou desordenada e o apresenta com um outro tipo de liberdade, regulada pelo homem: “Aqui, contudo, a natureza, como diz [...] Lafcadio Hearn, – não é da natureza tropical, esplêndida, selvática, onnipotentemente magnífica; é uma natureza domesticada, que ama o homem, que se faz bela e se veste de mimosas cores, como as *musumés*, para agradar-lhe” (SJ 1973: 216).

Não podemos deixar de articular esta natureza tão domesticada quanto seria a mulher com a condição insular do território nipónico, em contraste com a China e a Europa continentais, assim reforçando a concepção paradisíaca do Japão, onde, nas palavras de Moraes, “a geografia dos brancos havia marcado a lápis um grupozinho de ilhas como sendo o imperiozinho das quimeras, o imperiozinho dos charões, o imperiozinho das *musumés*” (VJ 1985: 9). Na perspectiva crítica de Maria Alzira Seixo, atinente à Europa e às relações que ela estabelece com os outros continentes mediadas por meio da ilha, “le paradigme ‘terrestre/maritime’ devient irrésoluble, car il met en jeu dorénavant différentes catégories continentales (l’Europe et *les autres* continents, avec l’intermédiaire ambigu de *l’île*, mythe positif ou négatif, paradis fertile et accueillant ou récif aride et ravageur)” (1999: 780; ênfase do original). O paradigma terrestre/marítimo, transposto para a prosa moraesiana, resulta, neste caso, na valorização do Japão como lugar aparte, em oposição ao espaço terrestre, que concentra os aspectos mais negativos e decadentes da vida humana. Daí que o espaço marítimo – a ilha/o arquipélago – seja propício à idealização e esteticização do próprio espaço geocultural, das suas paisagens e da sua população, em particular da mulher. Esta insularidade é enunciada pelo narrador-autor nos seguintes termos:

[E]ste archipelago, [...] emergindo a pique e como por encanto, do seio das águas mais profundas do oceano, tenue, rendilhado como uma joia em filigrana, convulsionado a todos os



momentos por mysteriosas commoções vulcânicas, zurzido por tremendos cyclones, invadido por vezes pelas ondas enormes do Pacifico, caprichosa chimera geologica emfim [...]... Tal é o imperio do Japão. (*PCJ* 1906: 123-124)

A situação geográfica e geológica do Japão reforça, como se vê, a sua representação esteticizante como “país de quimeras, um país fantasmagórico, onde o inverosímil alcança foros de real” (*TEO* 1971: 168). E o mar seria o caminho que conduz ao inverosímil, à ilusão de que Portugal teria sido privado desde o fechamento do Japão ao exterior no início do século XVII: “[Í]amos dando largas à corrente do pensamento, em recordações, em expansões, num quase doloroso divagar de quem já pouco se aventura, por conta própria, pelo oceano azul da ilusão” (*DN* 1972: 57-58). Paradoxalmente, e como o excerto destacado ilustra, a esteticização do Japão é acompanhada da percepção da própria violência da natureza (“convulsionado”, “zurzido”, “invadido”). Embora no excerto transcrito a violência que se explicita seja de índole geológica e climatérica, poderíamos transpô-la para o plano metafórico e aplicá-la à violência, sobretudo modernizadora, que o Ocidente estaria a exercer sobre o arquipélago.

Também em *Alma*, Moraes enumera diversas catástrofes naturais (tempestades, tufões, terramotos) que estariam a ameaçar a condição edénica do território japonês. Com base nesta perturbação introduzida pela natureza, Moraes recupera uma teoria dos humores determinada pela influência do clima na formação do carácter do povo, argumento a que aludimos anteriormente<sup>452</sup> e que se vulgariza no final do século XIX:

Se é lícito supor que a amenidade do clima concorra em grande parte para incutir no feitio moral desta gente nipónica o sentimento de cortesia, de gentileza, o sorriso perene e ainda outras características cativantes, que tanto distinguem os filhos de Nippon, poderemos análogamente admitir que os incidentes nefastos, frequentes no arquipélago, hajam também produzido os seus efeitos, em contradição com os primeiros. [...] À irritabilidade do país, manifestada por convulsões perturbantes, trazidas por uma longa série de fenómenos natu-

<sup>452</sup> Cf. supra, nota 128 da secção 3.1.2. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

rais, corresponde a irritabilidade do homem. O japonês, tão comedido de ordinário, tão sereno, é sujeito a irritabilidades súbitas. [...] Não sei, mas a irritabilidade do país, a sensibilidade do clima, transformando de espaço a espaço os aspectos, de belos em medonhos, devem entrar com a sua quota... (RAJ 1973: 39-40)

Apesar das flutuações no humor do homem japonês, a japonesa parece ser a figura da estabilidade, da paz; é um modelo de beleza, física e moral, superior e será sempre assim definida pelo autor, mesmo quando próximo do fim, como se verifica pelo seguinte exemplo: “As *musumés*, como sempre, graciosas, interessantíssimas quimeras vivas; com esse tique de gentileza própria, que faz delas, não só as mulheres mais encantadoras da Ásia inteira, que é bem grande, como também do mundo inteiro, que é ainda maior...” (OYKH 2006: 91).

A insularidade nipônica, combinada com a imagem camonianiana d’“A Ilha dos amores”, ajuda a configurar o país como terra-virgem ansiada e pronta a ser desbravada, tal como a mulher, seu substituto metonímico. É este feitiço humano que guia Moraes no conhecimento do Japão<sup>453</sup>:

Quanto a mim, confesso, eu fui aqui trazido por uma branca mãozita de *musumé*, que pelo pulso me conduz e nunca me abandona. [...] Aonde me levará ela ainda?... Não sei [...] No entanto, apresso-me em dizer [...] tal *musumé* não é de carne e osso; [...] chama-se *Fantasia*; é a fantasia caprichosa, acaso mórbida, acaso delirante, que tantas vezes acompanha o exilado, transformando-lhe as lágrimas em sorrisos, fazendo-o adorar os aspectos próximos, da terra alheia, na falta dos aspectos distantes, da sua própria terra... É providencial, a fantasia... (VJ 1985: 12-13; ênfase do original)

<sup>453</sup> *Dai-Nippon* é curioso desta perspectiva: o narrador-autor inicia a última parte da obra, centrada na vida japonesa, apelando ao leitor para que imagine uma companhia feminina a auxiliá-lo no seu processo de escrita: “Para facilidade na palestra, com que pretendo ir distraindo uns amigos que me escutam, dou-te um nome; serás Ó-Hana, a Flor, [...]; ficam, pois, os senhores sabendo, que Ó-Hana-San, a senhora Flor, vai acompanhar-nos nestas páginas, sempre que dos seus bondosos serviços careçamos” (DN 1972: 208). O narrador-autor usa a figura da mulher japonesa como guia, nesse gesto estando implicadas todas as conotações associadas ao género feminino, desde a garantia de agradar ao leitor à garantia do deleite de ambos, narrador-autor e leitor. Através dessa companhia indígena, que o faz progredir no conhecimento do Japão, legítima, de igual modo, as opiniões sobre o que vê e experimenta.

Este excerto parece-nos decisivo no entendimento do Japão como geografia feminina. Mostra como Moraes conceptualiza a própria actividade imaginante como uma mulher (“chama-se *Fantasia*”), sublinhando o papel da mulher exótica como musa inspiradora, capaz de abstractamente transfigurar o espaço. A mulher japonesa é enobrecida como figura de ligação entre a realidade e a fantasia; de ligação também entre o presente e o ausente. Sugerimos que a saudade do lar pátrio e a tristeza causada por essa distância se concentram na mulher exótica, a única capaz de colmatar a dor da ausência sentida pelo exilado. Moraes reger-se-ia, então, por essa fantasia obsessiva, porque “mórbida” e “delirante”, isto é, por uma ideia idealizada de feminino que atenuaria a dor do exílio “da sua própria terra” e, em simultâneo, manteria vivo o seu interesse pela “terra alheia”.

Acentuada a natureza idílica do Japão e a idealização do feminino por via do isolamento geográfico, o território consolida-se como local remoto de difícil acesso. O isolamento torna o Japão um dos poucos espaços onde a influência europeia seria menos expressiva: “[N]o Japão, o que mais amo são os recantos ainda virgens da influência e da civilização europeia” (carta XLIV 7 Abril 1913 – Moraes 1933: 146). Embora diminuta, relembramos que essa influência não teria sido nula:

[E]mbora a invasão ocidental, religiosa outrora e hoje mercantil, dominadora e opressiva sempre, haja cuidado por todos os meios destruí-las [a beleza e a arte], desnaturalizando e desnacionalizando os povos. Na África imensa e, seguindo sempre para leste, no império dos sultões, na Índia imensa, na China imensa, no Japão e nas ilhas oceânicas, [onde] ainda hoje se dá fé de recantos pouco acessíveis aos intrusos, onde a natureza é magnífica e onde a arte é primorosa. (OYKH 2006: 134-135)

A imagem do caos e da ruína parece-nos latente nas preocupações do autor. Muito embora a capacidade de o Japão se projectar comercial e militarmente seja motivo de elogio

por parte de Moraes<sup>454</sup>, ele revolta-se contra o efeito nocivo exercido pelas forças capitalistas sobre o Império do Sol Nascente, efeito esse que equivaleria a uma forma de colonialismo económico. A imitação nipónica das ideias modernas ocidentais estaria, a seu ver, a corromper a arte, a natureza e o próprio carácter social japonês, pelo que vê o Japão edénico à beira do colapso, da ruína.

O mesmo discurso de reprovação face à rápida ocidentalização nipónica está aliás patente em autores como Lafcadio Hearn, Percival Lowell ou, como vimos, Pierre Loti e Alberto Osório de Castro<sup>455</sup>. Perante “a transformação do Japão, completa, radical, sob o modelo da civilização do Ocidente”, que classifica como a “febre do transformismo” (*RHJ* 1972: 163, 164) ou o “grande drama transformador” (*RAJ* 1973: 201), Moraes defende a premência de preservar o passado cultural e identitário: “É preciso que esta grande arte pagã dos japoneses, tal como ainda hoje a conhecemos, embora definhando-se dia a dia pela acção dissolvente da época, persista nos tempos” (*RHJ* 1972: 130). O Japão passadista que Wenceslau de Moraes cultiva e louva é o que Ingrid Daemmrich define como “nostalgic dream of a realm unspoiled by evil and immune from corruption” (1997: 135), ou seja, um Japão que o autor deseja imune à corrupção tecnológica europeia, o Japão da tradição, dos samurais, para o qual a *musumé* o permitiria encaminhar-se. Assim sendo, a redescoberta do Japão acaba por representar também, em relação à chegada dos portugueses na primeira metade do século XVI, uma perda real, aquilo que já não é:

Será talvez uma obcecação doentia [...] mas eu vejo sempre com pesar o efeito dessa pica-reta demolidora, a que se convencionou chamar progresso, e que vai impudentemente ao coração dos povos destruir-lhes as tradições [...] a sua intensa originalidade desmerece; os seus costumes patriarcais vão pouco a pouco cedendo o passo à vida europeia; as crenças

<sup>454</sup> Por exemplo: “Foi prodigioso o afã com que a inteira família japonesa escancarou largas entradas às ideias modernas, aos costumes e aos usos da tão distante Europa, procurando por todos os modos compreendê-los e segui-los. [...] O que é certo, é que os japoneses não toleram que outras nações se lhes avantejem em progressos, [...] não consentindo que outros lhes passem adiante!...” (*RHJ* 1972: 51).

<sup>455</sup> Cf. secção 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

perdem-se, a cobiça, a febre do ganho, a desconfiança, o egoísmo, nacionalizam-se [...], o Japão terá perdido toda a sua deliciosa originalidade; e fraternizará com elas [...] envenenadas pela degenerescência dos seus homens. (*DN* 1972: 107-108)

A feminização do Oriente, no entender de Felicity A. Nussbaum, seria sinal da sua própria fraqueza, porque o tornaria dúctil à influência europeia e faria dele uma potência falhada: “The East is represented as a failed power defeated by its sensuality and vulnerable to European penetration” (Nussbaum 1995: 17). Na feminização do Japão operada por Moraes, a feminização que descreve não é para si símbolo da ruína oriental, mas antes, assim cremos, da sua superioridade sobre a civilização europeia; é sobretudo a influência europeia que ele considera ser a fraqueza e eventual ruína do Japão.

Em síntese, a metáfora do paraíso aplicada ao Japão explicita a noção de diferença, mas uma diferença positiva, que se reflecte nos elementos que o autor textualiza, em especial a *musumé*. Este discurso valorativo contradiz a afirmação de Moraes de que seria “moda dizer-se mal” do Japão na Europa (*TEO* 1971: 224). Aliás, o autor confessa mesmo, da sua parte, um cuidado geral em não “descer todavia aos antros de miséria” (*RAJ* 1973: 93), procurando assim preservar uma imagem idílica do Japão.

Ao representar o auge do idílio nipónico, a figura feminina japonesa é ainda alvo de outras leituras paradisíacas, que estão mais próximas de um paraíso sexual ou erótico, em que o corpo feminino se torna objecto privilegiado de fetiche. São essas elaborações fetichistas que nos propomos analisar de seguida.

### **5.3.2.2. Reescritas fetichistas**

Wenceslau de Moraes resume o Japão como o “país das decorações fantásticas, o país das flores, o país das mulheres bonitas, o país dos amores fáceis” (*TEO* 1971: 166). Confessa em *Vida* que “não há maior encanto, debaixo de um ponto de vista estético, do que

seguir com o olhar o gesto meigo da filha do Nipão” (1985: 179). É ao seguir atentamente esse gesto que ele constata que a *musumé* rompe com o protótipo de beleza sublimado pela herança greco-latina ou por uma Laura petrarquista – a quem muito se assemelha a Laura idealizada por Pedro, o pintor da Arte pela Arte do conto juvenil, já mencionado, “Os Mistérios do telhado”. Esta ruptura enfatiza a singularidade da *musumé*, o autor alegando que “não há mulheres feias no país do sol” (DN 1972: 209) e estabelecendo, deste modo, a beleza como um conceito objectivo e, por isso, incontestável.

Noutras ocasiões ressalva, todavia, que “ela não é bela” (VJ 1985: 42), como sucede numa carta de 6 de Abril de 1910, em que surpreende ao afirmar que “[o] typo da mulher japoneza é commumente graciosissimo, embora não bello” (Moraes 1998: 317). Este “não bello” deve ser modalizado como estranho aos padrões de beleza ocidental, pois, como afirma, “a beleza consagrada na nossa Europa, tendo talvez por modelo de referência um certo tipo grego, não existe no Japão” (RHJ 1972: 191)<sup>456</sup>. O autor parece pressupor que a falta de familiaridade do leitor português com este tipo de beleza que não existe na Europa e é tão dissemelhante daquele a que estaria habituado pudesse resultar no repúdio da *musumé*. As suas descrições não deixam, contudo, margem para dúvida sobre a excepionalidade dessa beleza feminina, que personifica um exotismo aprazível, em sintonia com a chinesa clássica de *Cancioneiro chinês*, através da qual se reforça a representação do espaço, na sua generalidade, como edénico.

Pela atenção que dá ao pormenor do corpo feminino, Wenceslau de Moraes protagoniza um olhar vigilante sobre esse corpo. O seu olhar detém-se em zonas específicas, sobretudo num movimento de constante pormenorização, pelas quais dá livre curso a elaborações fetichistas que, como analisaremos de seguida, constituem uma marca do seu

<sup>456</sup> O mesmo aparte consta de *Dai-Nippon*: “A beleza, tal como a compreendemos pelas formosuras clássicas, pela harmonia geométrica das linhas de um perfil grego, não é do Japão” (1972: 208).

exotismo orientalizante. Essas zonas de desejo repetem-se ao longo da sua prosa e ilustram o que designamos como um tratamento idiossincrático do corpo feminino, que entendemos como o centramento do olhar masculino nesse corpo que, ao distribuir-se pelas diferentes partes que o constituem, o fragmenta. A fragmentação daí procedente adequa-se à própria estrutura fragmentada da prosa e ao método de recolha do material a textualizar, através da observação estética que vai captando imagens, para além de daí resultar um êxtase contemplativo e a excitação do desejo masculino.

O observador apresenta o feminino exótico como se estivesse a contemplar uma paisagem, aproximando-se, neste sentido, de um olhar esteticizante e “anatomizante”, o mesmo que Lisa Lowe (1991: 48) encontra nas descrições de Lady Mary Montagu em *Turkish Embassy Letters*, aquando das suas visitas aos banhos turcos. Inúmeros são os exemplos que temos vindo a citar a partir da literatura de Moraes que exemplificam este olhar de refocagem estética, olhar esse que recai, portanto, sobre um conjunto de signos corporais que suscitam um interesse sexual e estético pela mulher japonesa. São, deste modo, objecto de um culto quase obsessivo o rosto, nomeadamente a tez branca, os “olhos de um negro avelludado” (BOT 1916: 96), “a boquinha, em forma de cereja, acarminada, [que] sorri em curvas, em préguas, em covinhas impagáveis...” (PCJ 1906: 111), por vezes também as “mais lindas enfiadas de dentinhos” (SJ 1973: 180), e sobretudo as mãos – “convem saber que não ha mãos mais bonitas do que as mãos das japonezas” (PCJ 1906: 156) –, os “pés... e que pés!...” (PCJ 1906: 136) e o seio feminino.

O retrato físico da japonesa assemelha-se ao do da chinesa clássica de *Cancioneiro chinês* e remete, inclusive, para a mesma simbologia das cores – predomínio do branco (pele), do negro (olhos e cabelos) e do vermelho (lábios) –, reforçada por imagens, comparações e metáforas também elas similares. A alvura da pele, se lida por um leitor ocidental de um ponto de vista bíblico (Gn 3:7-10), situa a japonesa num estado de inocên-

cia original e sugere a sua pureza física e moral, que o negro do olhar ajuda neste caso a realçar, pois a sua luminosidade indica pureza e bondade. Os lábios vermelhos da *musumé*, tais como os da donzela chinesa do cancionero de António Feijó, insinuam paixão, mas não a de uma *femme fatale*; insinuam sim uma sensualidade inata, que convida o observador europeu a tentar travar com ela algum tipo de contacto físico, a que se junta o inadvertido gesto de corar, que revela sobretudo o recato e a modéstia que caracterizam esta mulher naturalmente sensual.

São, todavia, “[a]s suas mãos e os seus pés, de um primor inverosímil!...” (DN 1972: 212) que mais canalizam o olhar do narrador-autor enquanto sinais reconhecíveis do feminino exótico e como alvo preferencial de apreciação estética e artística. Por um lado, demarcam a mulher extremo-oriental (quer chinesa quer japonesa) como ícone da diferença exótica em relação à mulher europeia e, por outro, permitem distinguir a chinesa da japonesa. A mão e o pé são os extremos do corpo feminino, ou seja, as partes expostas/visíveis desse corpo que se tornam os elementos corporais privilegiados para o estabelecimento de contacto visual com a mulher exótica e, por conseguinte, focos de prazer que se procuram insistentemente.

Passagens como as que abaixo transcrevemos demonstram essa procura obsessiva do corpo feminino através das mãos e dos pés como sinédoques desse corpo exótico e como parte do “sonho febril” (TEO 1971: 243) que o Japão desperta em Moraes:

[É] um primor de formas adoráveis, minúscula, suavíssima nas linhas, de uma coloração de creme e rosas; [...] miudinha, correcta, extremamente móvel no gesto, leve nos contactos, dificilmente inactiva. [...] É uma prolixidade de mímica encantadora, um volutear contínuo de insecto; e o mais curioso, é que todos esses movimentos, espontâneos, irreflectidos em nada se parecem com os movimentos que conhecemos, revelando-nos verdadeiras surpresas estéticas, deliciosas. A mão que faz carícias, ou colhe uma flor, ou aconchega o cabelo, a mão que arruma, que tira, que põe, que leva uma taça aos lábios, que oferece um fruto, tem palpitações estranhas de dedos, ondulações não vistas de palma, inflexões inéditas de pulso. (DN 1972: 114-115)



[D]essas mãos que nunca se estendem para a saudação, a procurarem as nossas; mas que vemos, mas que admiramos [...], cedendo a um desejo irresistível, amoroso... mãos que então nos sugerem a ideia disparatada de estarmos acariciando ratos brancos, macios como cetim [...]. É certo que, para a educação estética do ocidental, o pé nada tem de humano. [...]

Pois o pé nu da *musumé*, branco, livre, belo, transporta para a terra e para a vida a tradição da arte; e essa fímbria de seda do kimono, que o toca e que o afaga, realiza-lhes enlevos inéditos, quase bíblicos, em que os olhos se demoram por prazer. (DN 1972: 212-213)

Parece certo que jamais o japonês, que ignora o beijo, haja poisado a boca naquela mão que exhibe esplendores de graça para servir-lhe o chá; o forasteiro em intimidade serena, pode ensaiar o galanteio se a fantasia o tenta; e então verá talvez que a mãozinha da *musumé*, reconhecida ao afago, se conchega de encontro aos lábios, se demora, como uma rola dócil gulosa de carinhos. (CC 2008: 27-28)

Quando passemos a observar a mão da japonesa, aumenta a maravilha; e a inteira série dos nossos superlativos laudatórios não bastaria para traduzir a impressão que ela nos deixa. A mão da japonesa é um primor inigualável. Pequenininha, admiravelmente moldada, mimosa e aveludada como um fruto, de uma suave cor leitosa que a mostra mais branca do que todas as coisas brancas deste mundo, tal mão excede em esmeros a mais bela flor exótica [...]. Beijá-la, seria sacrilégio. Pousada, é um deleite. Em movimento, na mímica trivial dos seus mistérios, é uma pasmosa revelação de estética asiática, na sua feição mais transcendente, que escraviza os nossos olhos, e quantas vezes os nossos corações!... (VJ 1985: 179)

Estes exemplos comprovam a superioridade estética da mão e do pé femininos, acentuada, à semelhança do que sucede na poesia orientalizante de António Feijó, pelo uso de uma pontuação sugestiva, que se distingue por um estilo exclamativo e pela abundância de reticências. Incorporam também imagens sinestésicas, florais e animais para reforçar a fragilidade e sensualidade que o observador masculino lhes considera inerentes.

Obsessão, feitiço, morbidez são algumas das designações que, com maior frequência, encontramos na literatura crítica para nomear esse sentimento de atracção pelas mãos e pelos pés da mulher exótica. Eles são esteticizados como objectos de desejo que convidam ao pecado<sup>457</sup>, mas um que Óscar Lopes associa, por sua vez, a “um *feiticismo das*

<sup>457</sup> Seria em virtude da beleza tentadora da japonesa que Moraes justifica a severidade do budismo em relação à mulher: “Todo embebido em austeridades místicas, descrentes dos benefícios terrenos, o budismo mostra suspeição dos encantos femininos, que tantas vezes arrastam os incautos a trilhar caminhos de desordem [...], a mulher japonesa via-se cerceada das suas regalias na vida social, confinada no lar, na vida

*mãos pequenas e delicadas*” (1987: 152; ênfase do original). Parecendo antecipar este tipo de reacção, desde cedo que o narrador-autor adverte para o facto de que “o amor físico, o enlevo dos olhos pela forma feminina, não deve no Japão, creio, rastejar pelo nível de um sentimento grosseiro. Não se esqueça que estamos muito longe da Europa, quase emancipados das suas leis, dos seus modos de pensar” (DN 1972: 129-130). A mão e o pé servem, desta forma, como marcadores enfáticos da diferença e, logo, da tradução cultural operada por Moraes.

Na cerimónia do chá, tematizada em *Culto* e protagonizada pela japonesa, são as mãos da mulher que exercem um efeito hipnótico:

As atenções fixavam-se especialmente, como que por atracção hipnótica, nas suas mãos finíssimas, alvejando no espaço como se fossem de marfim, tomando de estranhos utensílios, preparando não sei que filtro de magia, poisando em mímicas hieráticas, quais mãos de mística oficiante de uma religião desconhecida. (CC 2008: 40)

É à *musumé* que Moraes dedica *Culto*, numa espécie de tributo a uma tradição feminina milenar, em que a mulher se distingue como um dos alicerces do requinte estético do Japão (FMPJ 2004: 60). A graciosidade que acima se descreve impõe-se como um gesto comedido e treinado, que mostra a disciplina a que o corpo feminino, dócil e obediente, foi submetido, “sujeit[o] desde a tenra infância a uma meticulosa disciplina educativa, que lhe proíbe o deixar transparecer no rosto os sentimentos que lhe vão dentro da alma” (SJ 1973: 121-122). Os movimentos harmoniosos, cuidados e inocentemente sensuais dessa mulher perdem assim a sua espontaneidade ao procederem de uma educação que, segundo o autor, seria comum a todas as japonesas.

---

de família, em condições [...] mais de serva do que de outra coisa; e assim, pouco mais ou menos, continuou até aos nossos dias” (RAJ 1973: 65-66).

Sobretudo “o seu pé, o seu pé escultural” (*CJ* [1928a]: 254), insistentemente exaltado porque “nunca deformado pelo contacto do coiro de um sapato, poisando em desenvolturas ondulantes sobre a palha imaculada da sandália” (*SJ* 1973: 93), não é novidade como indício de fetichismo na viragem do século XIX para o século XX, tendo a sua conotação fetichista já sido analisada por Freud e sistematizada por nós em capítulos anteriores<sup>458</sup>. A interpretação freudiana do fetiche impõe a apropriação de um objecto como reconhecimento de uma diferença sexual e sua simultânea rejeição ou mitigação. No âmbito da leitura que propomos, o fetiche funciona não como normalização ou anulação da diferença, mas antes como ênfase na diferença do feminino exótico e na sua ultrafeminilidade.

Na reflexão intitulada “Pés luminosos” (*SJ* 1973: 55-57), Wenceslau de Moraes faz equivaler aos pés sagrados de Buda o pé da mulher japonesa, a fim de sublinhar a natureza imaculada e divina do feminino japonês:

[P]or um efeito mal explicável, posso talvez atribuir ao tom especial da alvura da epiderme em contraste com a cor escura da fímbria do *kimono*, os seus pés são luminosos. [...] [P]é, que nunca se humilhou à disciplina de um sapato, que cresceu nu como uma flor de lírio<sup>459</sup>, como um coelho branco; adquirindo assim formas esbeltas, singulares aptidões para o movimento, quase que uma individualidade própria [...]... coisas de todo incompreensíveis para o europeu que nunca tenha visitado este país do Sol Nascente. (*SJ* 1973: 56-57)

Este pé gracioso e casto é eleito como “uma das suas feições mais características, requintadamente gentil, divinamente primorosa” (*SJ* 1973: 57). Esta feição superior é anunciada desde a primeira obra publicada por Moraes (*Traços*), mesmo a nível paratextual, como a

<sup>458</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente” e secção 4.6. do capítulo “*Cancioneiro chinês e o Oriente feminino*”.

<sup>459</sup> São várias as imagens florais utilizadas em ligação ao pé; por exemplo: “[O] seu lindo pé nu, ligeiramente polpudo como uma pétala de flor de lótus, desce distraidamente, a tocar de manso a água” (*TEO* 1971: 243); “Os pés da *musumé* [...] a lembrar a maciez de uma flor polpuda de cacto” (*DN* 1972: 214).

capa exotizante evidencia, cuja imagem, que facilmente ilustraria qualquer um dos excertos atrás citados, reproduzimos no Anexo 12 (Figura 1)<sup>460</sup>.

À perfeição irreal do pé da nipónica opõe-se o pé da chinesa, que evidencia o peso da tradição e faz dela uma “mulher sem pés, aleijada desde a infância tenra” (*DN* 1972: 215). As primeiras meditações sobre a prática do enfaixamento do pé encontram-se na crónica “O Pé pequeno” de Agan (Dezembro 1888), cujo “pé livre e inquieto” fora votado “à inacção e à preguiça”, ao “cingi-lo, apertá-lo, deformá-lo, reduzi-lo à pequenez requintada que constitui o grande atractivo da mulher distinta e ociosa na China...” (*TEO* 1971: 47). Classificada como “cruel”, esta prática ancestral é descrita em termos irónicos que denunciam uma nota crítica, bastando-nos mencionar combinações lexicais como “deliciosamente aleijados” ou “pobres pèzinhos aleijados” (*TEO* 1971: 48), que acusam o mísero destino da mulher chinesa: “[M]ulheres de pés pequenos, escravas de uma moda cruel, que data de mil anos, afadigadas, miseráveis, movendo-se à custa de dores pungentes para ganharem o escasso sustento” (*TEO* 1971: 50). Será sempre “aleijados” como o autor caracteriza estes pés enfaixados, que eram um entrave à sua mobilidade e seriam tão “pequenos como patas de gazela” (*TEO* 1971: 84). Esta figuração animal dos pés da chinesa mostra como ela é uma presa fácil da tradição e do costume, representando também o confinamento da mulher à esfera doméstica. Importa aqui recordar Freud (1995b: 157), e na sua sequência Julia Kristeva (2001: 128), para quem o enfaixamento dos pés era uma prática fetichista. Mas se o fetiche sexual tem um efeito erótico, os pés “aleijados” das chinesas não podem então ser para Moraes um fetiche, pois causam repugnância e piedade no autor.

<sup>460</sup> A capa de *Traços* pode ser perfeitamente legendada com a passagem que a seguir transcrevemos de *Serões*: “[A]s *musumés*, no enlevo da água, deixam por vezes pender a perna nua, indo a pontinha do pé branco acariciar a linfa...” (1973: 111).

Já Bandeira Júnior, no artigo “Mulheres chins”, dado à estampa a 9 de Setembro de 1883, classificara a pequenez dos pés femininos como um “defeito” e procurara dar conta da dimensão histórica desta tradição:

Na China, [...] [existe] porém nas mulheres um defeito. [...] Geralmente o seu rosto denota pouca sagacidade, mas o que as torna reparadas é a extraordinária pequenez dos pés, especialmente nas classes mais elevadas. Provem isto de lh’os apertarem em caixas de pau muito pequenas, enquanto são creanças, e na mocidade. Pelas chronicas da China vimos que se originou tal moda ha alguns seculos, quando uma turba de mulheres pretendia derrubar o governo, afim de que tal revolta não se renovasse foi por lei ordenado, que todas as mulheres se acostumassem a trazer desde pequenas, sapatos de madeira tão apertados, que, sem que padecessem muito as pozesse em estado de não se poderem servir dos pés. Com o caminhar dos tempos tornou-se tão familiar este costume, que o maior attractivo de uma mulher chim, é ter os pés monstruosamente pequenos. (1883: 59)

Wenceslau de Moraes partilha a visão crítica de Bandeira Júnior, explicitando a sua posição contra esta tradição de mutilação e opressão da mulher<sup>461</sup>. A diferente valoração que atribui ao pé da mulher chinesa em contraste com o pé da mulher japonesa repercute-se no próprio comportamento feminino: a liberdade da japonesa, “longe de viver entre quatro paredes”, em oposição à reclusão que seria “peculiar à sua vizinha, a chinesa” (*SJ* 1973: 89). O contraste entre os dois tipos de pés marca, portanto, o contraste entre tipos de beleza exótica, como o próprio autor assinala: “[D]uas variedades exóticas do feminino humano, acusam as profundíssimas diferenças que as separam” (*DN* 1972: 216). A liberdade do pé feminino japonês fá-lo ainda distinguir-se do pé ocidental: “O pé japonês, assim educado desde a infância, sem constrangimentos, numa perfeita liberdade de acção, adquire formas graciosas, que se desconhecem inteiramente no Ocidente, bem como estranhas aptidões de movimento, de apreensão, e ainda outros dotes serviçais, ainda mais extraordinários” (*VJ* 1985: 181).

<sup>461</sup> Note-se que esta visão crítica e preocupação com o pé da chinesa se manifesta cedo, logo no conto “Os Mistérios do telhado”: “Diz [Pelletan] que os chinezes, para darem ás suas beldades os pés mais pequeninos de todas as Evas, tiveram de persuadir-as de que andariam tanto melhor quanto menos podessem andar” (Pereira e César 1937: 136).

O fetiche moraesiano não se circunscreve, no entanto, a signos corporais, transferindo-se ainda, por metonímia, do corpo para os objectos com os quais o corpo feminino contacta, nomeadamente o vestuário.

Gil de Carvalho alega que o autor “tinha um fetiche pelos quimonos das mulheres e pelo pedaço de pele branca do pescoço que estes deixam ver” (2010: 166). De acordo com a interpretação psicanalítica de Freud, o vestuário pode estar em substituição do objecto sexual propriamente dito, nele se projectando as fantasias eróticas do homem: “O substituto do objecto sexual é geralmente uma parte do corpo pouco apropriada ao fim sexual (os cabelos, os pés) *ou* um objecto inanimado que toca de perto o objecto amado e, de preferência, o seu sexo (partes dos seus vestuários, da sua roupa interior)” (Freud [1976]: 51; ênfase nossa). No *corpus* em análise, não se trata de uma inferência disjuntiva (“ou”) mas sim copulativa (“e”), na medida em que o fetiche se liga não apenas às mãos e aos pés, mas também à indumentária, que é simultaneamente uma marca visível de diferença cultural e socioeconómica, quando não étnica. Enquanto objecto-fetiche, o vestuário surge como prolongamento do corpo feminino que o enverga.

A túnica de seda de *Cancioneiro chinês* dá lugar ao quimono na prosa moraesiana, que é exaltado como “a coisa mais gentilmente encantadora, mais esteticamente cativante, de tudo que a humanidade ainda inventou para vestir uma mulher!...” (SJ 1973: 130). As descrições que se lêem desta peça de vestuário sugerem uma sensação de comprazimento, que se adequa ao fascínio que o Japão exerce sobre Moraes e que é mais evidente nos momentos de contemplação ou evocação da mulher nipónica. Atentemos nos dois exemplos que se seguem: “*Kimonos* [...], deixando nu um delicioso ângulo agudo [...] do colo e seio; deixando nus os braços, da melhor escultura [...]; caindo depois em dobras doces, estes *kimonos* [...] até baixo a beijar os calcanhares, deixando ver a nudez dos pés brancos” (TEO 1971: 176); “O *kimono* [...] cobre-a e descobre-a, porque, como estais imagi-

nando, um movimento irreflectido, uma rajada mais fresca, lá afastam as abas sobrepostas sobre a frente, deixando a descoberto, pelo menos, o fino artelho, ou uma nesga do pano de crepe [...], que se cinge estreitamente à carne” (DN 1972: 210-211)<sup>462</sup>. Como se vê, a articulação assindética das propriedades do quimono, ligadas sobretudo ao campo semântico do sabor (“delicioso”, “doces”), concretiza o entusiasmo do narrador-autor em contraste com a contenção ou passividade da *musumé*.

Em “O Vestido da japonesa” (1906), o rosto impassível, as mãos e os pés que o quimono oculta são anulados como componentes de beleza estética, que unicamente o quimono concentra:

[A]s mãos – mãos deliciosas, – e os pés – pés deliciosos, – pouca importância têm no referido estudo estético; [...] [s]e há encanto nela, um tal encanto não poderá derivar de características sexuais; será, quando muito, um encanto de colorido, de linhas, de ondulações murmurantes de sedas e cetins; ou ainda um encanto de flor, um encanto de insecto, um encanto de ave de policroma plumagem.

Mas há encanto. O colorido japonês, as gradações dos tons, são primorosíssimos e únicos, nem há palavras que os expliquem; vêm das cores da natureza, por imitação directa, maravilhando, mas fugindo à nossa crítica. [...] Quanto às linhas, o *Kimono* constitui talvez o traje feminino mais gracioso; e esta forma quase de tulipa, a que ele se amolda, quando, descendo cingido ao corpo, se alarga em cálice sobre a esteira do pavimento, é incomparável. A manga, a manga enorme, resume em si e pelo gesto o inteiro poema da *musumé*; se a *musumé* chora, é a manga que vem cair-lhe em véu por sobre o rosto [...]; se ela ri, é a manga que vem tapar-lhe a boca, para abafar gargalhadas [...]. A *musumé* pode ser discutida, julgada, apreciada, querida até, pelo grau de mimo colorista do vestido, pelo grau de gentileza do corte do *Kimono*, pelas curvas da seda, pela graça na mímica das mangas, pela delicadeza do tecido. (SJ 1973: 122-123)

Como se vê, o mero vislumbre do quimono suscita prazer. Propriedades como “a leveza, a flexibilidade, a maciez da seda japonesa” (SJ 1973: 123-124) referem-se à própria pele da mulher, ou seja, “o contacto doce das sedas, [...] os primores da cor, [...] [são] destina-

<sup>462</sup> Ou como reformula na mesma obra: “A nudez sai das casas, é bem de ver; é uma procissão de *kimonos* flutuando ao vento, ou intencionalmente arregaçados a mãos juntas; e a interminável sucessão de colos, de seios, de braços, de pés, e de pernas, quando não do resto nos carregadores grosseiros, que muitas vezes se utilizam de um só pano à cinta; uma nudez arejada de todas as brisas, de todos os vendavais, adivinhando-se ainda mal enxuta do banho quotidiano” (DN 1972: 233).

dos à epiderme macia e à graça minúscula das mulheres” (DN 1972: 144-145)<sup>463</sup>. Vencendo bem a sua posição como espectador da mulher japonesa, é para as vestes femininas que Moraes transfere a possibilidade de contacto físico com a japonesa: por exemplo, é “uma delícia palpar nos dedos um pedaço de tal seda; sobre os lábios, deixa a impressão de um pêssago beijado. E, a propósito de beijos: nunca peças [...]; mas poderás talvez beijar, sem que a *musumé* o saiba, dissimulando o gesto... o seu vestido” (SJ 1973: 124). Maria Saraiva de Jesus, no seu estudo doutoral, argumenta que o erotismo do século XIX é “essencialmente fetichista. Partes do corpo, roupas e objectos evocam a mulher que os possui, porque definem estreitamente o que ela é”, logo “[e]stes e outros elementos da realidade observada, por analogia, sugerem o carácter obsessivo da paixão” (1997: 425, 297). Quer isto dizer que o quimono é simultaneamente um marcador de identidade cultural, de género e de exotismo, que ajuda a particularizar a feminilidade japonesa.

Moraes considera ainda que “[u]m dos encantos da japonesa é a cor do seu *kimono*, é a cor do seu *obi*, a larga faixa da cintura” (TEO 1971: 174). O *obi*, ao cingir a cintura e as ancas femininas, reforçaria a formosura da mulher como se fosse uma borboleta ou flor – “dando à *musumé* a vaga semelhança duma grande flor exótica, duma orquídea do jardim dos sonhos” (TEO 1971: 176); “pelos laços do *obi*, asas de uma enorme borboleta ou pétalas de uma enorme flor, a salientarem-se do vultozinho esguio e esbelto, ondulado, adoravelmente realçado pela nudez da cabecinha petulante, das mãos, dos pés?...” (DN 1972: 211-212). O *obi* convidaria a imaginação masculina a desfazer o nó que mantém o quimono fechado e, portanto, o corpo feminino oculto.

O quimono e o *obi* são, em síntese, fixados como símbolos exteriores da cultura nipónica e assumem um significado cultural e valor retórico similares ao do véu islâmico.

<sup>463</sup> O autor repete com insistência esta imagem através do mesmo espectro lexical: por exemplo, “a túnica ondulante que lhes acarinha a epiderme, e sobretudo para o *obi*, o pedaço de tecido que lhes cinge a cintura num abraço amoroso de todos os dias” (DN 1972: 197).



co<sup>464</sup>, sem porém manterem o anonimato próprio do último. Recordamos, neste sentido, as palavras de Meyda Yeğenoğlu acerca do véu, que podemos transpor, sem rasurar as devidas diferenças, para o caso que nos ocupa:

Veil is thus a multilayered signifier which refers at once to an attire which covers the Muslim woman's face, and to that which hides and conceals the Orient and Oriental woman from apprehension; it hides the real Orient and keeps its truth from Western knowledge/apprehension. It is also a metaphor of membrane, serving as a screen around which Western fantasies of penetration revolve. (1998: 47)

Em linha com o véu conforme conceptualizado por Yeğenoğlu, o quimono funciona como significante duplamente exotizante, na medida em que cobre o corpo feminino, ao mesmo tempo que o desvela também (revejam-se as imagens do Anexo 4). Impede, em moldes semelhantes ao do véu, o acesso à intimidade feminina e a apreensão do significado por ele ocultado, levando o observador europeu a fantasiar sobre o que se encontra sob esse tecido. Remetemos, neste sentido, mais uma vez para Freud, em cuja opinião “[o] costume de tapar o corpo [...] mantém a curiosidade sexual desperta e leva o indivíduo a querer completar o objecto sexual descobrindo as suas partes escondidas” ([1976]: 55). Moraes parece pois sugerir que o verdadeiro conhecimento do Oriente – a essência ontológica de que temos vindo a falar – residiria no corpo feminino. E tal como Yeğenoğlu (1998: 121-144) lê a resistência feminina em deixar cair o véu islâmico como resistência da colónia à modernização, também nós lemos a ênfase do autor no quimono, enquanto mediador do prazer masculino e produto típico do Japão, como resistência da mulher nipónica à modernização europeia.

No quimono e no *obi*, as cores e as tonalidades dos tecidos, que imitam as da própria natureza, funcionam como prolongamento da moralidade feminina, ao conotarem a

<sup>464</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

sua simplicidade. Os matizes destes enfeites que compõem e completam a *musumé*, quando ela própria é descrita como um enfeite, sublinham ainda a sua diferença em relação à paisagem suja, tanto urbana como humana, concentrada no “inferno chinês”:

No inferno amarelo é o enxame vermífero, fétido, uniforme nos seus rostos baços, taciturnos, tipicamente sórdidos e vis na população; a cor das vestes como numa paisagem feita a sépia, feita a lama, é o negro sujo; não há colorido; a aravia é áspera e tecida de blafésdias [sic]; e, como as damas não têm pés, ficam em casa, o feminino que vem expor-se à luz da estrada, o feminino que tanto esmalta as cenas, é constituído pelas fêmeas da espuma social, fêmeas dos barcos, fêmeas dos mercados, vis serviçais, negras também na frente e nos farrapos, sem sombra de gracilidades ou de enlevos, pingando de imundície, poisando o pé descalço sobre o lodo. No Dai-Nippon, que colorido, que louçanias, que esmeros, que povo, que *musumés*!... (DN 1972: 236-237)

Embora inata e surtindo um efeito homólogo ao do da *femme fatale*, a sensualidade latente da *musumé* não seria manipulada, como sucede com Salomé, pois, como adverte o autor, “nunca ninguém a convencerá a arregaçar do braço a simples manga do quimono, no único intuito de atrair um galanteio, de provocar um apetite” (RAJ 1973: 96). O contraste entre a discrição nipónica e a intencionalidade promíscua da mulher ocidental culmina em reacções tais como: “Se alguma exigência oficial leva o nipponico a um baile, pasma o sujeito, de enfado e de desgosto, perante o espectáculo aperitivo das costas nús, dos seios nús, intencionalmente perfumados, como manjares, para despertarem cobiças gluttonas” (CJ [1928a]: 47). Atendendo a estas considerações, que atribuem significado erótico, mas erotismo sem satisfação física, ao corpo feminino japonês, nega-se a mulher exótica como figura receptiva ao europeu, ao contrário do que a pintura orientalista finissecular e obras literárias como a de Gustave Flaubert ou Pierre Loti representam.

Retomando *Body Work* (1993: 88-122) de Peter Brooks, onde ele reflecte sobre a centralidade do elemento visual no acesso à verdade nas narrativas oitocentistas, o crítico evoca sobretudo um projecto epistemofílico, em que faz equivaler o desejo de ver ao desejo íntimo de possuir e de conhecer. Numa linha foucaultiana similar, Meyda Yeğ-

noğlu (1998: 110) entende que o desejo de conhecer é correlato do desejo de domínio (“mastery”) e propõe uma leitura sexualizada do discurso orientalista, ao subordinar todo o contacto com a alteridade a questões de sexualidade e justapondo dimensão histórica e fantasia, conhecimento cultural e conhecimento sexual/íntimo, desejo e poder:

[W]e need to subject Orientalist discourse to a more sexualized reading. By doing so we can understand how the representation of otherness is achieved simultaneously through sexual as well as cultural modes of differentiation. The Western acts of understanding the Orient and its women are not two distinct enterprises, but rather are interwoven aspects of the same gesture. [...] [T]he ways in which representations of the Orient are interwoven by sexual imageries, unconscious fantasies, desires, fears, and dreams. In other words, the question of sexuality cannot be treated as a regional one; it governs and structures the subject's every relation with the other. Understanding this (double) articulation in Orientalist discourse therefore requires an exploration of the articulation of the historical with fantasy, the cultural with the sexual, and desire with power. (Yeğenoğlu 1998: 26)

No caso em estudo, a ligação entre desejo e poder falha. Como os diversos exemplos citados demonstram, o desejo que emerge do olhar ou de uma impressão táctil gera sensações que ocasionam prazer e estimulam a imaginação masculina<sup>465</sup>, mas em momento algum se confessa abertamente um contacto íntimo e directo com o corpo feminino, cuja intangibilidade é deste modo acentuada. Em momento algum há uma posse, total ou parcial, desse corpo, quando a posse seria a garantia simbólica de acesso ao mistério do Oriente, seria sinónimo de poder e conhecimento. Falhar nesse acesso equivale, na opinião de Daemmrich, a falhar na experimentação do êxtase paradisíaco, pois argumenta que “paradisiacal bliss is often only achieved when the male questers have conquered or been given the desired female object” (1997: 160).

Por isso lemos, à luz deste quadro interpretativo, o fetichismo em Wenceslau de Moraes como uma forma contida de auto-satisfação, como um procedimento situado num

<sup>465</sup> Como relembra Freud, “as sensações produzidas pelo contacto com a epiderme do objecto sexual desperta o prazer e aumenta a excitação” ([1976]: 55).

plano meramente fantasista de possuir a mulher extremo-oriental, que se adequa, no fundo, ao seu entendimento da estética exótica, que desenvolvemos em 5.2.2.: a mulher simboliza a busca sofrida do prazer, que não iria além do deleite contemplativo, da fantasia masculina. O recurso às reticências, que algumas das citações que temos vindo a transcrever exemplificam, é importante como tentativa simbólica de refrear o desejo impossível de posse do corpo oriental e pela sugestão que as reticências fazem do não-dito, nelas implícito. Se, no início, a indígena aparenta ser um meio para alcançar a asiaticização, no fim compreende-se ser um entrave ao conhecimento do Outro cultural, assim provando a condição de exota de Moraes na acepção segaleniana, em que há uma experiência profunda da alteridade sem se aceder, todavia, à essência que o esteta acredita subjazer-lhe. Este entrave conota a inacessibilidade da figura feminina, que seria tão impenetrável<sup>466</sup> quanto afinal o próprio real, o Japão. E, recordamos, quanto maior a inacessibilidade, mais exacerbado é o desejo pelo feminino exótico.

De novo o olhar se afirma como central na tentativa de contornar o obstáculo ao conhecimento. O erotismo procedente da conjugação entre vislumbrar e não-tocar relembra Victor Segalen (1978: 33), para quem o exotismo sexual, que fazemos equivaler ao erotismo, nasce precisamente da visão. Já Margaret A. Majumdar (2004: 348) faz equivaler o orientalismo a uma relação voyeurística unidireccional, centrando o problema do orientalismo no olhar que objectifica o Outro. Wenceslau de Moraes designa muitas vezes o acto de ver como espreitar num “exame de curiosos” (*DN* 1972: 165), tal qual a atitude que adopta no quotidiano, e é através desse gesto que procura a intrusão no feminino exótico. Esse exame de curiosos é um gesto claro de voyeurismo, de intromissão do

<sup>466</sup> Pageaux (2004: 161) alude mesmo à imagem do “asiático impenetrável” como um estereótipo vulgarizado sobre o oriental.

olhar masculino na intimidade feminina<sup>467</sup> que lhe está vedada e através do qual se transforma o ilícito em lícito. A imagem que serve de contracapa a *Culto*, que incluímos no Anexo 12 (Figura 2), sugere quer a intrusão masculina na esfera do feminino, quer a integração da japonesa na natureza. Enquanto a Salomé wildiana é exposta a um voyeurismo no qual ela é interveniente activa ao insinuar o seu corpo, a *musumé* é exposta a um voyeurismo no qual intervém de forma passiva, pois não há insinuação nem procuraria suscitar de modo consciente o desejo alheio. Está, desta forma, em sintonia com a ingenuidade que reconhecemos para a donzela chinesa de poemas como “A Sombra da laranjeira” e “Diante do espelho” (CC 1890: 5-6, 7-8). A condição de *voyeur* reforça a própria passividade de Wenceslau, que não intervém nos cenários que observa. Particularmente evidente na pintura orientalista finissecular, em ligação sobretudo à nudez feminina tematizada em cenários como os banhos turcos e o harém, o olhar *voyeur* de Moraes fixa-se não apenas nas mãos e nos pés femininos mas também no seio que a roupa oculta.

Na prosa moraesiana, muitas das descrições associadas ao seio acentuam a procriação biológica da mulher, que é assim definida pelo seu papel reprodutor. O acto de amamentação é normalmente vislumbrado através do gesto de espreitar e investido de uma tónica erótica: “A esta, humilde e tímida, só restaria acaso uma desforra: – era entreabrir o *kimono* de seda na parte junto ao peito, patentear lhe o par de maminhas

<sup>467</sup> Não podemos deixar de mencionar a primeira gravura que ornamenta o anterrosto de *Culto* e que ecoa a pintura de um orientalista como, por exemplo, Ingres. Como o próprio Wenceslau descreve, trata-se de “uma janelinha circular, muito em voga em casas japonesas [...]. Uma *musumé* qualquer assoma à janelinha, no acto de abrir, não a vidraça, que não existe, mas a corrediça de papel” (VJ 1985: 241). A forma circular tanto da janela como da própria imagem relembra o formato de uma fechadura. Este tipo de imagem parece ter tido alguma adesão por parte das casas editoriais portuguesas, como as capas dos romances traduzidos *Os 47 capitães*, de Tamenaga Shunsuy, e *Nami-Ko*, de Kenjiro Tokutomi, demonstram (cf. supra, nota 190). Tanto num como noutro, a imagem da capa reproduz uma japonesa de perfil – bastante semelhante à Figura 2 do Anexo 12. Se no primeiro a japonesa sobressai dentro de um círculo, no segundo está inserida numa figura em formato de coração (tal como na capa da tradução espanhola), e ambas as formas estão ornamentadas com flores. A predilecção pelo uso deste género de imagem na capa parece-nos procurar funcionar, enquanto estratégia comercial, como identificação visual de uma *japonaise-rie* literária, que o leitor reconheceria facilmente.

brancas e roliças, com os bicos côr de rosa macerados pelos dentinhos do garoto que lhe brinca no collo, nu em pêlo...” (PCJ 1906: 209). A amamentação simboliza a maternidade que, como direito natural da mulher, participa do debate diferenciador entre a europeia e a exótica japonesa.

Reina Lewis (1996: 157), em *Gendering Orientalism*, menciona representações do harém que reforçam a ligação mais próxima da mulher oriental à maternidade. Também na prosa moraesiana o instinto maternal da japonesa, em quem Moraes reconhece uma “inefável ternura da maternidade, latente em todas as mulheres, incluindo as virgens e até as crianças” (SJ 1973: 113), é um elemento de diferença positiva. Evoca a capacidade espontânea de a japonesa se dedicar aos filhos e de agir como sua natural protectora e provedora de conforto e auxílio: “As mães japonezas amamentam os seus filhos por muito mais tempo do que as nossas. Não discutamos este habito, que encontra provavelmente explicação n’um excesso de mimo e no prazer do sacrificio, por parte da mãe, em prolongar quanto possivel uma satisfação da creancita” (CJ [1928a]: 280). O instinto maternal permite aqui valorizar a mulher não-cristã (exótica) sobre a mulher cristã (ocidental) e, por conseguinte, o Japão sobre o Ocidente, servindo paralelamente como crítica ao progresso (separação entre o tradicional e o moderno, o espiritual e o material) e factor de distinção racial e cultural (entre a extremo-oriental e a europeia).

Um outro factor de distinção seria a nudez. O olhar *voyeur* de Moraes não se inibe de espreitar a mulher na sua nudez, que, segundo ele, faria parte do quotidiano da *musumé*, no sentido em que “a japonesa aparece-nos nas suas intimidades do lar numa quase nudez encantadora; vemo-la no banho apenas vestida dos seus enlevos, na rua em ondulações discretas de *kimono*; mas o que ninguém ousaria, era mostrá-la em manequim” (DN 1972: 200). No entanto, é exactamente isso o que Moraes faz, oferecer a mulher nipónica ao leitor português como manequim, como modelo de um ideal de feminilidade

exótica. O constante recurso à imagem da boneca enfatiza esse papel modelar que atribui à japonesa, em torno da qual se organiza a vida familiar: “[A] dona da casa é a alma do lar; é ella que cicia ordens breves ás creadas, que a miudo se lhe acercam, ajoelhando; é ella que mantém o arranjo, o asseio, o conforto, a obediência, a disciplina; é ella que dá corda, todas as manhãs, á machina domestica, como a gente dá corda a um relógio de parede” (*BOT* 1916: 154-155).

O fascínio *voyeur* pelo corpo feminino, apreendido como um todo, é visível nas descrições dos famosos banhos públicos japoneses, nomeadamente em Yokohama e Kobe (por exemplo, *DN* 1972: 224-227). Estes seriam um costume antigo, praticado por qualquer classe social ou género (*CJ* 1905: 211). O contacto com a civilização europeia teria, porém, levado ao regime de separação dos sexos, ditado pela necessidade de “um fio de pudor [...] substituído por uma sólida parede; isto nas cidades e pontos mais frequentados, porque nas aldeias e nos banhos de todas as hospedarias ainda persiste a mesma innocente promiscuidade dos velhos tempos”, admoestando o autor que, “digam o que quizerem do banho japonês [...]. O povo japonês não é impudico” (*CJ* 1905: 212-213). O aparente paradoxo contido na expressão “innocente promiscuidade” permite combinar as duas visões culturais em questão, a oriental e a ocidental respectivamente, dando visibilidade ao papel desempenhado por Wenceslau como intérprete cultural. A irre realidade das cenas proporcionadas por este fenómeno do banho público, vislumbradas às escondidas, é comparada com uma “coisa de ninfas e de tritões no mistério do seu viver, de que nada dá ideia neste mundo, a não ser a aguarela de algum pintor fantasista, pálida, porque pinta o que ainda ninguém viu, senão no Olimpo, senão no Japão...” (*DN* 1972: 227). A permissividade corporal permite, então, esbater as fronteiras entre público e privado no Japão; o autor faz desta forma contrastar a sociedade japonesa com a ocidental pelo modo como cada uma conjuga espaço público e práticas da vida privada.

Sobretudo as alusões ao banho e ao nu humano devem, julgamos, ser relacionadas com o que o autor considera ser “uma das qualidades mais brilhantes do povo japonês” (RAJ 1973: 84) e que seria um sinal de progresso civilizacional: o asseio. Os hábitos de limpeza, a que Loti também alude em “Japanese Women” (1890-1891)<sup>468</sup>, não se restringem a uma elite, mas seriam um traço definidor da sociedade nipónica em geral, cujas “vielas muito limpas” (CC 2008: 17) contrastam com a sujidade e a desordem que predominariam na China. Mas não é só com a China e com as suas cidades que contrastam; contrastam também com as sociedades industriais ocidentais, em que o avanço tecnológico estava a ter um impacto ambiental negativo. Seria incumbência particular da mulher japonesa assegurar o asseio colectivo, que Moraes define ainda como um “carácter psicológico de raça” (DN 1972: 184) e rito cultural (SJ 1973: 111; CJ [1928a]: 167): desde “[o]s dedinhos hábeis das criadas, nunca inactivos [...] ora lavam, ora esfregam, ora brunem” (TEO 1971: 193) às “mãos miudinhas, no aprazimento incessante de lidarem com a água, de utilizarem espanadores, escovinhas, vassourinhas, utensílios nunca vistos” (DN 1972: 184). A própria ênfase sobre a alvura da pele da japonesa poderia, parece-nos, ser parcialmente ligada ao higienismo que se lhe associa.

Este olhar *voyeur* e o nu feminino ecoam, para nós, as narrativas renascentistas de descoberta do Novo Mundo, de que as cartas de Caminha e Vespúcio, enquanto lugar de tradução cultural<sup>469</sup>, são exemplares no retrato que oferecem da mulher indígena, jovem e

<sup>468</sup> Cf. secção 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

<sup>469</sup> João Ferreira Duarte analisa a carta de Pêro Vaz de Caminha como espaço de tradução (no sentido de representação) do Novo Mundo no estudo “Figuring Translation in the Colonial Encounter” (2003a: 79-95). Para isso, estipula três níveis de análise (epistemológico, temático e alegórico), identificando para cada nível tópicos que também marcam presença na representação da mulher indígena na prosa de Moraes, em particular a nudez e a limpeza, que podemos assim nomear como tópicos gerais de tradução cultural. Também Maria Leonor Buescu, por exemplo, identificou o vestuário e a nudez como sendo os primeiros elementos visualmente apreensíveis do Outro, que denotam, ademais, um tratamento documental da alteridade: “[É] o vestuário (e, noutros contextos, a nudez), o dado cuja imediatez se impõe ao olhar. Essa marcha processual é insistentemente idêntica em grande parte da literatura histórico-documental portuguesa do século XVI” (1986: 38).



virginal<sup>470</sup>, cujo corpo se transforma no palco de encenação das fantasias eróticas do homem europeu (Duarte 2003: 86). Parece-nos então que a relação que se julga individual entre autor (Moraes) e espaço (Japão) através da fetichização do feminino exótico traduz, afinal, uma relação que podemos classificar como colectiva entre exota e espaço, porque reproduz experiências anteriores (Caminha, Vespúcio).

Se a nudez seria no Ocidente oitocentista motivo de vergonha e reprovação – “uma nudez profusa de curvas palpitantes enfim, estranha, única, levando porventura a severos juízos [*sic*] a compreensão desses senhores europeus que vão passando, certamente pessoas muito decorosas [...], em púdicas revoltas” (DN 1972: 220) –, no Japão seria natural<sup>471</sup>, de modo algum indecorosa ou transgressora, e praticada perante a indiferença não apenas do olhar das populações locais mas do próprio olhar do homem pela mulher (CJ [1928a]: 46-47). Retratando-a com a mesma naturalidade com que os japoneses a vivem, Moraes enuncia essa nudez através de uma linguagem emotiva que sublinha a atracção por aquele corpo exótico:

A sua própria nudez é como que vestida pelo enlevo que dela emana [...], afigurando-se-me que estes vultos de *musumés* que a gente surpreende a cada passo estiradas sobre as

<sup>470</sup> Na *Carta* de Caminha a ênfase recai preferencialmente sobre o nu: “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha”; “[E] suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia vergonha alguma”; “Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha” (Cortesão 1994: 161, 165, 173). Vespúcio regista as mesmas impressões: “For their women, being very lustful, cause the private parts of their husbands to swell up to such a huge size that they appear deformed and disgusting [...]. The women as I have said go about naked and are very libidinous; yet they have bodies which are tolerably beautiful and cleanly. Nor are they so unsightly as one perchance might imagine; for, inasmuch as they are plump, their ugliness is the less apparent, which indeed is for the most part concealed by the excellence of their bodily structure. It was to us a matter of astonishment that none was to be seen among them who had a flabby breast, and those who had borne children were not to be distinguished from virgins by the shape and shrinking of the womb; and in the other parts of the body similar things were seen of which in the interest of modesty I make no mention” (1916: 5-7).

<sup>471</sup> “Na vida quotidiana dos japonezes, que primam pela singeleza do vestuário e dos usos sociais, e n’um paiz onde o estio é por vezes abrazador, a nudez, parcial e mesmo completa, entra nos hábitos geraes. O *touriste* [...] encontrará por toda a parte a mãe offerecendo sem recatos o seio nú ao filho, a serviçal arregaçando o *kimono* até acima dos joelhos, um homem de labuta vestido apenas de uma faixa, nas praias os banhistas dos dous sexos em absoluta nudez” (CJ 1905: 207-208).

esteiras das habitações, que estes seus seios frescos mal ocultos nas roupas, que estes seus pés descalços, brancos como lírios, emergindo das sedas, que estes seus braços nus curvando-se em requebros e em abraços, que estas suas mãos finas voejando em gestos, acordam mais que tudo um inefável enternecimento, por toda a natureza fecunda e criadora. (DN 1972: 130)

Como exposto, a fantasia torna-se o lugar de tradução dos desejos do autor em torno da mulher oriental, onde tudo seria permitido, em contraste com o real, que se imporia ao homem europeu como local do proibido e da contenção.

É, em síntese, a esteticização do corpo feminino por meio do fetiche que constitui o discurso do desejo moraesiano e demarca a mulher japonesa simultaneamente da mulher europeia e da mulher chinesa. Essa esteticização, pela qual se valorizam as suas partes corporais e pormenores ornamentais como objectos de arte, transforma-se, a nosso ver, na sublimação freudiana, isto é, “no sentido da arte” (Freud [1976]: 55). Tanto a esteticização como a sublimação estão ligadas a experiências sensoriais excessivas, que são despoletadas por um qualquer foco de prazer. Freud identifica a sublimação como “uma das fontes da produção artística” ([1976]: 187) que, tal como a esteticização em Moraes, actua como um mecanismo de atribuição de significado estético e artístico à mulher exótica. Esta atribuição de significado parece-nos culminar num importante processo de musealização da mulher japonesa<sup>472</sup>.

Cruzando a imagem do “museu imaginário oriental” (Araújo 1999: 112), inspirada no “museu imaginário sem paredes” de Said (2004a: 194), com o museu etnográfico analisado por Kate Sturge (2007, 2006: 431-440), a que aludimos a propósito da formação

<sup>472</sup> A propósito da musealização da mulher exótica, veja-se a reflexão de Sonia Miceli em torno da obra *Visages du Japon* (1936) pelo jornalista francês Christian de Caters (1900-1981): “Tanto o país como a mulher nipónica são frequentemente comparados a objectos de exposição, como estampas, esculturas e bonecas. Esta atitude pode ser definida como um processo de *musealização*, muito comum nas relações do Ocidente com os países asiáticos, dos quais o homem ocidental tende a ter uma imagem cristalizada, considerando-os parados no tempo e presos às suas tradições mais antigas. Por isso, as pessoas, os lugares e as coisas com que se depara têm que ser encaixados em categorias que ele possa reconhecer facilmente, não tendo vida própria, mas funcionando apenas como objectos de catálogo, e contribuindo para reforçar ideias e imagens enraizadas na cultura ocidental” (2011: 100; ênfase do original).

da epidemia de *orientalia*<sup>473</sup>, estamos agora em condições de afirmar que a objectificação da mulher japonesa a conforma ao estatuto de artefacto museológico, de manequim. O fetichismo, com as várias implicações aqui analisadas, apoiado no uso do presente etnográfico e nas metáforas do paraíso, da boneca e da miniatura, reforçadas, por sua vez, pelo uso do diminutivo, revela uma tentativa clara de musealização da japonesa, pela qual se reforça essa mulher como objecto estético e artístico que se destinaria a ser exposto, exibido e conservado. Enquanto espaço público destinado à exposição do corpo feminino para os demais visitantes, o museu transforma-se num espaço de voyeurismo consentido. Moraes chega mesmo a asseverar que a mulher estaria “a pedir, para os coleccionadores, o lugar de honra sobre as prateleiras dos museus” (DN 1972: 209). Enquanto destino final da *musumé*, o museu atribui-lhe uma posição estática, materializando-a como mulher-artefacto que se impõe simultaneamente como imagem idealizada (representação) e objecto (concreto), sobretudo de fetiche, e apresentando-a simbolicamente como exemplo de feminilidade a seguir. São os comentários de Wenceslau sobre a *musumé* que, ao mesmo tempo que dão substância à sua obra e se entrelaçam com as imagens literárias, serviriam como etiquetas identificadoras e explicativas das peças humanas expostas nesse museu imaginário.

Esta musealização, que oferece a japonesa como uma figura colectiva<sup>474</sup> estilizada, significa também uma correlata musealização do próprio Japão, transformado em país-museu, através da sua população feminina, e codifica uma dimensão fundamental à musealização – a dimensão a-histórica, que estabelece a *musumé* como catalisadora atemporal ou enclave da tradição e a fixa, no fundo, como objecto etnográfico mas sem

<sup>473</sup> Cf. supra, nota 69, secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

<sup>474</sup> Relembremos Kate Sturge que, a propósito do museu etnográfico, defende que para um artefacto exemplificar um todo não pode ser pessoal, individual ou contingente: “[T]o stand for a whole culture, an object – or in written ethnography a belief, a saying, an action – cannot be personal, individual or contingent; it has to exemplify an exemplifiable whole” (2006: 435). O objecto cultural tem de representar um colectivo inscrito numa dada dimensão cronotópica, tal como a *musumé* se inscreve num Japão feudalizante.

história, porque emblemático de um ideal estético. Gera a ideia de uma população feminina que carece de condições que garantam a sua preservação face à curiosidade europeia e que a confirmam como espécime representativo – tal qual um objecto-artefacto – de uma paisagem humana idílica que concentra o binómio exotismo/erotismo, explicitado por Todorov (1989: 347). A ideia da musealização do próprio Japão através do feminino como evento museológico mostra que a prosa moraesiana se constitui como local de formação de uma imagética do feminino e de encenação de uma identidade feminina. Ao combinar representações, imagens e comentários subjectivos, esse museu imaginário e também educativo, que é a prosa de Wenceslau de Moraes, oferece-se como espaço primordial de tradução cultural.

Do espólio da irmã mais velha de Moraes, Emília Regina Perpétua (?-1905), constam algumas poesias escritas pelo autor durante a sua juventude, entre 1868 e 1869, que antecipam as obsessões fetichistas que acabámos de analisar<sup>475</sup>. Também o conto juvenil “Os Mistérios de um telhado” (1876) anuncia as orientações estéticas que viriam a caracterizar a sua prosa sobre o Japão, bem como o seu estilo de escrita dialogante com o leitor e ainda, como salienta Feldmann, as suas “tendências de escapismo” (1992: 49). Há, de facto, fortes paralelismos entre as descrições moraesianas em torno do feminino antes e depois do conhecimento do Japão, o que nos leva a afirmar uma certa homogeneidade discursiva na diferenciação de género. Consideramos, por isso, que Wenceslau de Moraes transpõe para a realidade extremo-oriental o ideário criado em torno da identidade de género feminino, um ideário que é herdeiro da sua sensibilidade romântico-decadentista e adaptado às especificidades que considera exclusivas da mulher nipónica.

<sup>475</sup> Veja-se, por exemplo, o poema “Vai-te, donzella!...” (AA.VV. 1955: s.p.): “Vite, donzela, esta tarde, [...]/Tinhas singelo vestido/Um pouco arregaçado;/Deixando ver lindo pé,/A aspero solo apoiado!...//Lias, donzela, num livro/Que tuas mãos seguravam;/Em quanto que os passarinhos/Sobre altos chopos cantavam.//Teu lindo, encantador rosto,/O som d’agua, que caia,/Lindos gorgeios de passaros,/Tudo indicava poesia!!...”.

Mas a fetichização actua também a outro nível. Não apenas fixa a mulher japonesa como personificação da diferença e do desejo que essa diferença representa como também marca uma diferença maior, ligada a uma questão racial e impondo uma outra diferença que não pode ser elidida entre Ocidente e Oriente: a decepcionante constatação a que o autor chega da aversão japonesa pelo estrangeiro, que faz do fetiche uma rejeição simbólica da impossibilidade de satisfação física da atracção.

Baseados em Traise Yamamoto (1999) e recuperando o que atrás ficou exposto sobre a relação que falha entre desejo e poder a partir de Peter Brooks e de Meyda Yeğenoğlu, cremos poder afirmar que a obra de Moraes manifesta divergências assinaláveis face ao que os seus pares ocidentais escreveram sobre o Japão, os quais insistiriam na predisposição sexual da mulher japonesa para o homem ocidental: “[T]he Japanese woman is configured as ontologically mysterious, sexually available, and hungry for contact with the West – via the white western male” (Yamamoto 1999: 21-22). Esta mesma predisposição, que analisámos, por exemplo, no Capítulo 3 relativamente a *Madama Butterfly* de Puccini ou a *Madame Chrysanthème* de Loti, é também assinalada por Rana Kabbani em afirmações como: “[T]he European fantasized about the Eastern woman’s emotional dependency on him” (Kabbani 2008: 131). A prosa moraesiana rompe com este cliché. Se predisposição sexual havia, ela estaria unicamente canalizada para o homem japonês; a *musumé* seria dama de companhia e de diversão íntima somente do seu semelhante, o japonês, e não do europeu: “Todas estas mulheres não são para ele [o europeu]; são para os japoneses. Se o europeu quisesse escolher uma para esposa, em regra, nenhuma o quereria para marido. [...] Não, as japonesas são para os japoneses, não para os homens de raça branca; claro está, ocorrem excepções felizes, como em tudo” (RHJ 1972: 191-192).

Apesar da tentativa de, nas palavras de Óscar Lopes, “se subjectivar no espaço, de se ver entre os outros” (1987: 146), Wenceslau pouco mais seria para a população japonesa do que um estrangeiro, a sua compleição física denunciando-o continuamente. Afirmar, não sem algum pesar, que enquanto estrangeiro seria visto como “o macaco, ou a abelha, ou o carneiro” e as “diferenças raciais tornam-me, perante a sua compreensão, um ser muito diferente dela” (OYKH 2006: 164). Esta rejeição fá-lo perder, enquanto observador que tenta imiscuir-se no meio da multidão, o estatuto de figura anónima, reforçando a sua exterioridade em relação ao cenário observado.

A esta rejeição chama Lopes “inadaptação”, decorrente de uma “explicação rácica” ou “duradoira tradição de xenofobia que os contactos com europeus posteriormente a Fernão Mendes Pinto justificam e que as humilhações e revindictas mais recentes haviam agravado” (1987: 154). Nelas Moraes vê a rejeição de que é alvo por parte da mulher japonesa como exemplo de uma hostilidade mais geral contra o estrangeiro. Prefere encarar essa rejeição como parte do sentimento enraizado do que designa como patriotismo racial (por exemplo, CJ [1928b]: 185), vulgarizado no conceito de “perigo amarelo”, que procura desconstruir sobretudo nas *Cartas*. Segundo Óscar Lopes, essas cartas “polemizam contra o conceito de *perigo amarelo*, imposto pela propaganda racista do imperialismo alemão, e sublinham incansavelmente que, pelo contrário, os povos de cor dos três continentes é que sofrem a calamidade de hegemonia e exploração branca” (1987: 145; ênfase do original)<sup>476</sup>. Moraes congratula-se pela vitória do Japão sobre a Rússia, que significaria o triunfo sobre o imperialismo ocidental; como recorda Helmut Feldmann,

<sup>476</sup> Os dois exemplos que se seguem são reveladores: “Se a Europa berra em exclamações pathéticas a proposito do problematico *perigo amarelo*, o que não diria a Africa, por exemplo, se fosse dada a jogos de rhetorica, a proposito do indiscutivel *perigo branco*?”; “A craveira possivelmente attingivel n’um proximo futuro, e á qual os asiaticos, impellidos pelo sòpro das actividades japonezas, parecem já dispostos a querer elevar-se, corresponde ao estado de independencia, de emancipação, de progresso material, que lhes permita pôrem-se em defeza contra o *perigo branco*, ao que melhor poderemos chamar o *flagello branco*, porque *perigo* indica uma ameaça no porvir, enquanto que a dura auctoridade do branco, a sua acção escravizadora e absorvente, já se estão exercendo na Asia, de nossos dias” (CJ 1905: 19, 302; ênfase do original).

“[f]oi a primeira vez na história contemporânea que um povo não-europeu conseguiu vencer uma potência europeia numa guerra colonial” e essa vitória teria representado para Moraes “a queda do mito da superioridade da raça branca” (1992: 84). É aqui que, para Moraes, residiria o verdadeiro “perigo amarelo”<sup>477</sup> – na resistência japonesa a deixar dominar-se pelo Ocidente:

A Europa e a América têm usado até hoje para com os povos extremo-orientais, pela razão do mais forte, de um procedimento altamente arbitrário e altivo, o qual explica em grande parte as poucas simpatias que estes povos testemunham pela raça branca, sinónimo de raça opressora. [...] O *perigo amarelo* é, primeiro do que tudo, o *perigo*, que a Europa e a América já prevêm, dos asiáticos, conscientes enfim do seu direito e da sua força, oporem tenaz resistência à série de injustiças de que vão sendo vítimas. (VJ 1985: 54-55)

Wenceslau elege a entrada das forças norte-americanas como o grande perigo ou acto de intromissão capitalista que, ao mesmo tempo que incentivou o Japão a alinhar-se com o progresso ocidental, teria tido um impacto profundo na estrutura social e desencadeado um sentimento anti-Ocidente, sentimento este que seria mesmo de repugnância, quando não de ódio: “[O] europeu não é bem visto no Japão. É um sentimento de aversão, [...] mas atingindo muitas vezes as proporções do asco, do ódio [...] – o ódio de raça” (DN 1972: 305); “[A]s crianças japonesas, quando de um ano, de dois anos de idade, ao colo das mães, desatam a chorar se acaso fitam um rosto de europeu... Ah, o tremendo mistério das repugnâncias de alma, das repugnâncias raciais<sup>478</sup>!...” (RAJ 1973: 124).

No âmbito desta intolerância racial, ressalve-se a rejeição convicta da mestiça japonesa em contraste com a mestiça chinesa, que só neste perfil de mulher consegue ser enaltecida em relação à nipónica: a mestiça chinesa seria como “uma chistosa rapariga

<sup>477</sup> Cf. secção 1.4. do capítulo “Figurações do Oriente”.

<sup>478</sup> Não deixa de ser curioso assinalar que, no manuscrito de *Alma* – anterior à primeira versão publicada da obra –, em vez do adjectivo “raciais”, o autor empregou primeiramente o adjectivo “sociaes”, que neutraliza ou suaviza qualquer conotação de aversão ao estrangeiro.

grácil, de enlevos vagos e sedutores” enquanto “[n]o Japão não é assim. A mestiça é ordinariamente menos gentil do que a mãe, por vezes feia” (DN 1972: 255). A ausência de beleza nesta figura espelha, parece-nos, a sua crença na incompatibilidade racial. Assim se compreendem as afirmações que conotam as mestiças japonesas como “raparigas estranhas, que nascem da repulsão de dois sangues diferentes [...] [r]epresentam um capricho, e não uma evolução” (DN 1972: 255), mulheres desenraizadas “sem pátria, [...] sem tradições de família” (DN 1972: 256). A miscigenação entre Ocidente e Oriente seria negada pelo próprio Oriente nipónico, que repeliria a “raça branca” como “mais perigosa e mais detestada do que a turba chinesa” (DN 1972: 281).

Esta repulsa acusa a falta de receptividade do Japão ao estrangeiro. Em carta ao comandante Juliano António de Carvalho, datada de 24 de Novembro de 1915, o autor ilustra bem a compreensão dolorosa dessa distância cultural, que o leva a admitir que o Japão não seria o paraíso que ele julgara ser primeiramente:

No entretanto, se V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> julga que isto aqui é um Paraíso, engana-se redondamente; não ha Paraísos n’este mundo; mesmo no Outro Mundo, o caso é duvidoso. E não lhe sirva de exemplo o meu exemplo [...].

O Japão é um paiz interessantissimo pelos seus agradaveis aspectos – povo e paizagem. [...] *O japonéz detesta o europeu*; dizer isto é fazer o seu elogio; apontar a razão principal do enorme patriotismo, da enorme solidariedade, que distinguem toda esta gente do resto da humanidade. (AA.VV. 1955: s.p.; ênfase nossa)

Impõe-se ainda mencionar o sorriso/riso da mulher japonesa – a que Lafcadio Hearn dedica um capítulo em *Glimpses of Unfamiliar Japan* (1894: 656-683) e que Pierre Loti (sobretudo 1890-1891) identifica como um lugar-comum – como um indício que teria levado Wenceslau de Moraes a ver-se rejeitado pelo feminino exótico e, por extensão, pelo país: “Só mais tarde reconheci que me illudira e que os sorrisos d’este bom povo de Tokushima, arisco, conservativo, detestando cordialmente o europeu, traduziam simplesmente escarneo e aversão pelo homem branco” (BOT 1916: 51). O autor cedo com-



preende que esse sorriso/riso fácil seria um gesto costumeiro, por isso situa a mulher na combinação entre artificialidade e espontaneidade: “[É] uma gentileza artificial, mas transformada, pela educação de muitos séculos e também pela hereditariedade, numa gentileza natural, sincera, espontânea” (*RHJ* 1972: 191). Apesar do paradoxal automatismo dessa espontaneidade, o autor prefere ainda assim esse sorriso à lágrima e à sisudez europeias (*VJ* 1985: 83-84), mesmo na certeza de que ele dissimularia um sentimento de aversão racial: “Mas não vos iludais: é a cortesia do ofício, é a carícia felina; lá no íntimo fermentam rancores, que se traduzem no charão falso que impingem, ou no preço décuplo exigido pelos cantares da *guesha*” (*DN* 1972: 308).

Em suma, Wenceslau não consegue, nos seus escritos, ir além da idealização do feminino. O seu voyeurismo está estritamente relacionado com a rejeição cultural de que se sente alvo enquanto tentativa de dissimular o trauma provocado pela aversão da mulher ao estrangeiro ocidental. Essa rejeição não é assim motivo de negação ou repúdio da mulher exótica; atenua, é certo, a ênfase no Japão paradisíaco, mas fomenta e, por vezes, intensifica o culto que Moraes lhe dedica.

Sintomática é uma missiva inserta nas *Cartas*, de Setembro de 1907, que consideramos absolutamente central para a compreensão da leitura fetichista que ele propõe do Extremo Oriente e com a qual concluímos esta secção. A partir de “um modesto quadrinho, inspirado no famoso e muita repetido assumpto da Herodiada”, Wenceslau de Moraes compara-se a S. João Baptista, mas um Baptista “apaixonado da bella Salomé” (*CJ* [1928a]: 105-106). Através desse quadro, que diz emoldurar a parede do seu local de trabalho, faz corresponder o Japão à figura bíblica de Herodíade: “Para o estranho, [...] a alma japoneza será sempre [...] uma implacavel Herodiada; não faltando, por certo, uma Salomé, qualquer, isto é, o instrumento intermediario, para pedir e obter pelas suas graças [...] a cabeça do imprudente” (*CJ* [1928a]: 105). Se Herodíade corresponde ao Japão,

Salomé é, como afirma, o instrumento ao serviço desse Japão perverso e que lemos necessariamente como a sua população feminina, em particular a *musumé*, que fascina e atrai. Através da imagem da Salomé o autor permite-se representar simbolicamente a tragédia da rejeição do homem branco pelo Japão:

[É] apenas admissível suppôr-se o mystico deleite do pobre encarcerado, quando os algôzes lhe disseram que a sua cabeça ensanguentada era exigida pela propria Salomé... Vem isto para exemplo dos phenomenos psychicos reveladores do gôzo no martyrio.  
[...] No Japão já não se cortam cabeças; o estrangeiro importuno deve apenas contar com a aversão das massas e com ligeiros percalços casuaes, em vez da gratidão que por ventura julgou merecer d'esta gente nipponica, sobejamente altiva para não acceitar reconhecida beneficios ou sympathias de ninguem... (CJ [1928a]: 106)

Tal como S. João Baptista, o autor está encarcerado, mas num exílio voluntário, e sente-se excluído sem que possa impedir esse acto de violência. Enquanto a cabeça de S. João Baptista é decapitada, Wenceslau é atirado para a margem do relacionamento amoroso ao ser rejeitado pela japonesa, para quem também ele não passaria de uma curiosidade por causa do seu “exotismo de homem louro” (CJ [1928a]: 35). A Salomé extremo-oriental aniquila a possibilidade de concretização do desejo físico, que o autor projecta na sua prosa, único local onde poderia expressar a sua imaginação e libido. A autodeclaração de homem impotente face à hostilidade aproxima-o da figura do eunuco, em que a impossibilidade física de satisfazer o seu desejo sexual o leva a fantasiar sobre essa possibilidade. No entanto, ao contrário do eunuco no serrallo, escravizado pelo seu mestre mas representando a sua vontade e exercendo a sua autoridade quando por ele ordenado ou na sua ausência (Lowe 1991: 61), Wenceslau não é uma autoridade despótica e vê-se, ainda assim, marginalizado ao ser tomado como parte de uma categoria homogénea, a do estrangeiro homem branco ou europeu.

A leitura fetichizada que o autor propõe da mulher extremo-oriental ajuda a realçar a dimensão estética desse corpo e dos objectos que compõem o seu universo feminino e

transformam, por extensão, o Japão no lugar do estético, do aprazível, do belo, no fundo um *locus eroticus*. Mas um *locus eroticus* paradoxal, porque simultaneamente local de prazer e fascínio, mas também de desilusão, dor e resignação.

### 5.3.2.3. Feitiço indígena contra a mulher moderna

A diferença cultural que, segundo o nosso autor, opõe o Japão ao Ocidente projecta-se na diferença que opõe a mulher japonesa à mulher ocidental – europeia ou norte-americana –, que representa para Wenceslau “a antithese completa da filha do Nippon” (*CJ* [1928a]: 95). A diferença cultural equivale, como já terá ficado claro, a uma diferença sexual.

No seu estudo sobre os orientalismos britânico e francês, Lisa Lowe conclui que a diferenciação entre grupos de mulheres como espelho de uma diferenciação mais abrangente entre culturas faz parte da retórica orientalista: “[O]rientalism builds on and colludes with a discourse about women that divides and alienates different cultural groups of women from one another” (Lowe 1991: 47). Na realidade, em *Dai-Nippon*, Moraes assevera com convicção que “esse canto longínquo do mundo, [o Japão,] [é] tão escasso de afinidades com os nossos países ocidentais” (1972: 112). À luz do que temos vindo a expor, a mulher não faria parte desse escasso leque de afinidades, como as suas opiniões sobre a mulher japonesa em comparação com a mulher europeia fundamentam. Pretendemos, nesta secção, confirmar a prosa moraesiana como elogio do *Eros* nipónico através da crítica anti-emancipatória que o autor dirige à mulher e à sociedade europeias, que são o horizonte de crítica constantemente visado. As crónicas que compõem as séries de *Cartas* (sobretudo 1905-1913) são aqui centrais à nossa análise. Nelas o autor polemiza as suas opiniões sobre os acontecimentos que se iam desenrolando no cenário internacional no que respeita àquela que viria a ser a primeira vaga do feminismo (historicamente loca-

lizável entre a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial), com base nos quais constata que “uma grande dissemelhança afasta a mulher japonesa” da ocidental (*PCJ* 1906: 207). Por isso, a configuração literária da mulher oriental glosada será aqui pensada em articulação e contraste com a circunstância cultural europeia.

Contestatório dos efeitos da industrialização para a identidade individual e colectiva, Wenceslau não foi de modo algum indiferente às mudanças que o progresso técnico trouxe para a configuração de novas formas de identidade feminina. Moraes é profundamente crítico do feminismo – grafando quase sempre a palavra em itálico<sup>479</sup> –, pois considera-o uma “manifestação morbida da degenerescencia dos brancos” (*CJ* [1928a]: 114), ou seja, um desvio comportamental ou epidemia social cuja origem restringe à Europa e aos Estados Unidos da América (*CJ* [1928c]: 35):

Eu, meus caros leitores, sou um velho, por conseguinte um retrógrado [...] incapaz de compreender a evolução moderna e ainda menos os voos rasgados da imaginação dos novos. Seja como for, detesto o *feminismo*, se por esta palavra se deve entender a igualdade de direitos e de deveres, a igualdade de educação, a mesma concorrência ao trabalho, a mesma luta de competências. (*VJ* 1985: 48; ênfase do original)

O autor lamenta que “o Japão[,] seguindo o seu credo moderno de reformas e de progresso, ha de provavelmente chegar a uma grande altura; mas é realmente uma lastima vêr de dia para dia dissolver-se a sua feição primitiva, – arte e costumes – que são adoráveis!...” (carta 15 Fevereiro 1903 – Moraes 1998: 71). Em *Dai-Nippon* sentencia que as *musumé*, que personificariam a feição primitiva do Japão, “são hoje o que resta de mais japonês no Japão” (1972: 135) e, mais tarde, a 14 de Dezembro de 1903 pressagia que “[d]entro de 20 annos o *Japão japonéz* terá desaparecido!... Não mais *musumés*...” (Moraes 1998:

<sup>479</sup> Esta é uma estratégia recorrente na sua prosa, a de italicizar os conceitos com os quais discorda. São também exemplo a expressão “perigo amarelo”, quase sempre grafada em itálico, ou as ocorrências do conceito de “militarismo”, que em *Historia* o autor critica por ser um termo esvaziado de sentido, que teria sido criado para justificar a predisposição dos povos colonizadores para a violência (1973: 179-180).

100; ênfase do original). Dito doutro modo, a *musumé* é percepcionada como uma figura do Japão tradicional e, por conseguinte, guardiã de uma identidade nacional em perda. A ideia de primitivismo que a mulher exótica protagoniza opõe-se assim à massificação da vida cultural que transformou o Ocidente e ameaçaria agora transformar o Oriente.

Na Europa, o fortalecimento do sistema capitalista e a subsequente emergência de uma sociedade de consumo consolidaram a classe produtiva (proletariado), a que se junta a mulher, proveniente das classes populares e da pequena burguesia industrial, como uma força de trabalho fora de casa. A ascensão da burguesia como classe dominante trouxe consigo novos hábitos de consumo e de convívio social, assim como novos ócios e mais possibilidades de a mulher sair de casa, para trabalhar ou se divertir. O progresso material implicou, portanto, uma redefinição dos valores culturais e morais não apenas no que diz respeito à mulher mas também no tocante à estrutura familiar. Uma redefinição tanto mais visível quanto mais se intensificam, no final do século XIX, os primeiros movimentos feministas, que lutavam sobretudo pelo direito à educação e ao voto.

Em Portugal é, em síntese, sobretudo no final desse século, sob a égide reformadora do Partido Republicano, que se organiza, de forma consistente e apoiada em vários mecanismos de poder (grupos, associações, imprensa periódica), a primeira vaga do feminismo português. Inspirado nos feminismos anglo-saxónicos, mas sem insistir nos seus radicalismos, este primeiro movimento acabaria por acompanhar o período da Primeira República Portuguesa (1911-1926). Reclamava, em particular, o direito ao voto, autonomia e independência económicas, com vista à igualdade de direitos entre marido e mulher, bem como o acesso à instrução, enquanto factor de dignificação individual e intelectual e de progresso social, quer para o exercício responsável do papel de esposa e

mãe, quer como preparação para o mundo profissional no caso de prossecução de uma carreira<sup>480</sup>.

Apesar da moderação relativa do feminismo português, cujo principal pilar foi, com efeito, a reivindicação do direito à educação, vozes como a de Oliveira Martins já haviam classificado como “deplorável [...] a emancipação da mulher – ó abismo da toleima! – um ideal do progresso mooderrnno...”, contestando que, para as mulheres que “prègam a igualdade dos sexos, os direitos da mulher, e outras patetices crónicas nas sociedades caducas [...] iamos pedir dois açoites com tôda a meiguice, com todo o carinho” (1924 [1888]: 159-160). Wenceslau de Moraes partilha esta visão da emancipação da mulher que, na sua opinião crítica, estaria a descaracterizar a própria beleza feminina: “[A]té as mulheres são feias, feias como nunca foram [...] – tornadas ainda por cima quezilentas, graças aos progressos feministas, em fermento” (OYKH 2006: 134). Confessa ao amigo Vicente Almeida d’Eça que “não toler[a] a mulher moderna, com um chapeo de 3 metros de diametro, bengala, pedante, tola, emancipada, pedindo o voto para o sexo e escrevendo tolices; mas captiva-me a mulher ilustrada, traduzindo em escripta as delicadezas da sua alma sensitiva” (carta 21 Janeiro 1913 – Moraes 1998: 369). Esta é, no fundo, uma não-tolerância à suposta masculinização da mulher, que Wenceslau vê como um efeito imediato do feminismo. A este respeito, vejam-se os dois exemplos que se seguem: “[B]ravos exemplares do feminismo em moda, fontes de musculos, de animo atrevido, usando monoculo, bengala e colarinho; deixam ás amas os filhos, se é que os têm [...]. A europea offusca a japoneza pelos seus meritos triumphantes” (PCJ 1906: 209); “É claro que o cigarro vai mal ás gentis damas, como a bengala, como a gravata

<sup>480</sup> Este breve resumo do contexto histórico do feminismo português baseia-se nas seguintes leituras (para além da de Ramos 1994): Joaquim Veríssimo Serrão. 1990. *História de Portugal. A Queda da monarquia (1890-1910)*, vol. X. 2.<sup>a</sup> edição revista. Lisboa: Editorial Verbo; António H. de Oliveira Marques. 1986. *História de Portugal. Das Revoluções liberais aos nossos dias*, vol. 3. 3.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Palas Editores; João Esteves. [S.d.]. Silêncios e feminismos. In *Associação de Professores de História – História e universos femininos*, [http://www.aph.pt/uf/uf\\_0304.html](http://www.aph.pt/uf/uf_0304.html) (consultado em Abril de 2011).

masculina, como o uso da palavra nos comícios” (*CJ* [1928a]: 213). A essa mulher que vê “masculinizada” pelo progresso, e que parece colocar em causa a virilidade do homem, opõe-se a japonesa exótica, que corporizaria o ideal de feminilidade que os movimentos feministas ocidentais estariam a desestabilizar e a condenar. Na opinião parcial de Moraes, a mulher europeia estaria ciente do ideal representado pela mulher japonesa, daí o seu ciúme e antipatia por ela:

A europeia aprecia perfeitamente estes dons alheios e sente-se deprimida, offuscada. Tem inveja, tem ciumes da japoneza, mal pôde encaral-a; alastrando seu odio, profundo embora inconfessado, ao povo inteiro, ao proprio sólo onde a japoneza pousa, protegido sobre a sandalia de palha, o seu pé nú, branco, esculptural. (*CJ* 1905: 270)

O autor conclui mesmo que a mulher europeia “é em regra, no Japão, uma doente – hystérica, neurasthenica, o que quizerem” (*CJ* 1905: 269). Estas palavras, que estão em sintonia com o discurso europeu finissecular sobre a mulher<sup>481</sup>, podem, a nosso ver, sugerir duas interpretações contrárias: por um lado, que o contacto da mulher ocidental com o meio exótico e a sua incompreensão desse exotismo resultariam na sua própria degeneração mental e moral; por outro, que a presença de um qualquer elemento ocidental em território nipónico seria prejudicial ao Japão, corrompendo-o. Em todo o caso, o contacto entre Ocidente e Oriente seria conducente a algum tipo de corrompimento. Aos olhos conservadores de Moraes, o feminismo seria então sinónimo da perversão e do histerismo da mulher, cujo destino deveria confiar à orientação e ao bom senso do homem protector. Esta linha argumentativa ecoa Oliveira Martins, quando afirma que “tal estado de submissão e passividade só é atingível para êsses sêres impressionáveis, doentios, mais ou menos histéricos, sêres capazes da inteligência aguda, sêres dotados de encanto e meigui-

<sup>481</sup> Cf. secção 3.3.1. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

ce, menores a que se chamam mulheres, quando se deixem levar pela mão de um protector” (1924 [1886]: 148).

Abundam na prosa de Moraes, em resposta à “masculinização” da mulher, críticas ao traje moderno feminino, cuja reprovação explica, em parte, a fetichização do quimono, atrás analisada, enquanto apologia da tradição: “Quanto à mulher japonesa, é um deslumbramento o seu encanto; deslumbramento que provém da sua graciosidade física, da sua arte de agradar e também do seu kimono, que é o mais harmonioso traje que dos costumes do mundo inteiro não inventado” (OYKH 2006: 136). O fetiche e o corpo da mulher exótica servem como instrumento de resistência à mudança, pelo qual o autor apela nostalgicamente a um período anterior ao contacto com a Europa industrial, que historicamente fazemos corresponder ao período de isolamento nacional (1639-1868) que o próprio Wenceslau não teria conhecido, excepto através da sua erudição literária e imaginação.

O autor apela, por isso, a um país da tradição cujo desaparecimento face à engrenagem do progresso temia e no qual se recusava a acreditar: “Pelo que respeita este paiz, o assumpto da emancipação da mulher, como elle é comprehendido no Occidente, não passa, e provavelmente não passará por muito tempo, de mera controversia de academicos” (CJ [1928c]: 56). Preponderantes são, porém, as ocasiões em que sente essa tradição já erradicada, despedindo-se, com frequência e com pesar, do país que sente e vê como o de outrora, o da *musumé*, que ainda existe no presente mas cuja extinção estaria certo vir com o futuro: “Feliz Nippon, como a tua existência desliza fácil, como uma aurora cor-de-rosa, no negrume triste do século!... Mais feliz talvez, [...] quando o mundo para ti, ó *Dai-Nippon*, eras tu mesma, eras só tu!...” (TEO 1971: 244). É de notar a atribuição de género feminino ao Japão (“mesma”), facto que demonstra como Moraes pensa essa cultura na sua dimensão feminina, bem como a constante tensão entre passado, presente e



futuro que a sua ideia de feminino exótico concentra. Também em *Historia* se verificam exortações entusiásticas ao Japão conceptualizado como mulher: “Ó-Yamato [...] contínuas deleitando uns, inspirando talvez invejas a outros, amedrontando ainda outros; mas [...] pela graciosidade feiticeira dos aspectos do teu solo, pelos brios raciais do teu carácter, pelo enlevo dos teus costumes, pela tua arte incomparável, pela gentileza das tuas mulheres!... És portentoso, Ó-Yamato terra e gentes!...” (RHJ 1972: 25-26). O campo imagético da esfera feminina é evidente através da personificação do Japão, a que se dão atributos femininos (“graciosidade feiticeira”, “brios”, “enlevo”, “gentileza”) e se adicionam estereótipos do feminino oriental, em particular o deleite. Espaço e mulher (“terra e gentes”) confundem-se assim, complementando-se um ao outro e ambos projectando uma linguagem do desejo.

O autor apropria-se da mulher exótica para criticar o progresso europeu, comentando atitudes culturais díspares ao justapor a mulher moderna (ocidental) à mulher tradicional (japonesa), de que ressalta a valorização da última em detrimento da primeira. Atentemos ainda no excerto que a seguir se transcreve:

A mulher japonesa, entrando no lar doméstico, não é a noiva pimpona das nossas sociedades do Ocidente, a qual, sob o seu diadema de flores de laranjeira – frescas ou artificiais –, enceta uma existência de triunfos, vem ter a sua casa, vem mandar, vem dirigir, empunhando galhardamente o ceptro de soberana, embora o seu modestíssimo domínio se limite a tanto, ou menos, como dois quartos, mais a sala e a cozinha. A mulher japonesa não vem ter coisa alguma e não vem mandar em nada. Escrava, na infância, de seus pais, de seus irmãos, transita apenas de poiso para poiso, para vir ser escrava do marido e da família do marido, ocupando entre todos o ínfimo lugar. (SJ 1973: 206)

Centrado nas relações e hierarquias domésticas, este excerto ilustra como a família seria o sustentáculo da sociedade japonesa e a *musumé*, por sua vez, o baluarte da família e exemplo a seguir de piedade filial: “A esposa entra no lar para obedecer à vontade do marido e dos parentes dele, particularmente da sogra, que é quem em especial se incumbem de guiá-la na vida e nos deveres caseiros, aconselhando-a, admoestando-a, corrigindo-a:

– Prestar obediência à sogra e servi-la com respeito” (SJ 1973: 206-207). Como se vê, Moraes fixa a família, enquanto exemplo em microescala do modo de funcionamento do próprio Japão, como um espaço onde as mulheres exóticas coabitam na dependência masculina. Insere assim a mulher exótica dentro de uma lógica patriarcal em que o recato, o instinto maternal, o apreço pela família e a submissão são qualidades valorizadas no combate à modernização imposta de fora.

Nesse âmbito, alerta para a mudança de comportamento do homem japonês em relação à mulher a partir do momento em que esta assume o papel de esposa e mais tarde o de mãe, dedicada ao lar e inculcadora do dever e da moral: “A esposa, no lar nipônico, deixa de ser uma coisa gentil, para ser unicamente considerada como a dona da casa e a mãe; isto é, a fada da ordem e dos esmeros íntimos e a fonte genésica da prole” (VJ 1985: 46). De salientar são a coisificação discursiva da mulher – antes de ser mãe, a *musumé* seria “uma coisa gentil”, um acessório ou ornamento que ajudaria a compor a imagem de um lar feliz, por cuja gestão é responsável – e o recurso à retórica da subalternidade. Já em comparação com o Ocidente, afirma o autor: “No Ocidente, é o homem o escravo e a mulher é soberana; no Japão, é a mulher a escrava e o homem é o déspota” (CJ [1928a]: 276). A escolha lexical “escrava” reforça a lógica patriarcal que rege a sociedade japonesa sem que, todavia, tal implique para o autor uma desvalorização dessa sociedade.

Em contraste, a retórica da escravidão e da subalternidade no posicionamento da mulher nipônica dentro da hierarquia social e familiar, a qual sugere a sua segregação social e opressão, leva Gonçalves Pereira (1909: 583-593), no artigo “Psychologia da mulher japonesa” (1909), a defender o abismo que separa o Ocidente do Japão e que os movimentos feministas teriam vindo acentuar: “É pelo lugar que a mulher ocupa na sociedade que se avalia a altura intellectual d’um povo. No Ocidente esse criterio marca

100 graus no termómetro da sociologia; no Japão fica invariavelmente zero” (1909: 590). Apesar de concluir mencionando a emancipação afinal conquistada também pela mulher japonesa, no início da crónica sentencia que, “[d]e todos os países do Oriente, o Japão é aquele em que a situação da mulher é menos odiosa, sendo no entanto muito inferior á da mulher do Occidente” (1909: 586). Pereira considera a mulher como “barómetro civilizacional”, isto é, como parâmetro, que supõe universal, de distinção entre culturas, a partir da qual conclui sobre o atraso da civilização japonesa. Para isso, avança o que entende serem factos a fim de fundamentar a sua opinião pouco abonatória: “[E]lla é a incarnação do principio do mal; é o elemento dissolvente e destruidor”, “é uma escrava, uma unica lei governa a sua alma – a obediencia”, “[d]o berço ao tumulto a mulher japoneza é escrava do homem”, “[s]eres de função e de prazer, as japonezas vivem n’uma constante escravidão” (1909: 589, 590; ênfase nossa). Oliveira Lima, tomando como ponto de referência a mesma contemporaneidade ocidental, partilha a opinião de Gonçalves Pereira, ao classificar a condição da mulher japonesa como “infeliz, porque a mulher não é emancipada no sentido europeu” (1903: 198).

Em *Dai-Nippon*, Wenceslau de Moraes adverte o leitor para a importância de o europeu se afastar de qualquer juízo ou posicionamento eurocêntrico no conhecimento de culturas alheias: “O grande erro, [...] dos que se ocupam de estranhos, afigura-se-me consistir principalmente nesta norma de conduta, de medirem todas as civilizações pela própria” (DN 1972: 320). Por trás das afirmações de Gonçalves Pereira e Oliveira Lima insinua-se, precisamente, esta avaliação da cultura japonesa em função das conquistas alcançadas pela feminista ocidental, as mesmas que servem para reprovar a mulher europeia e para, inversamente, determinar o atraso da japonesa. O exemplo ocidental leva, pelo contrário, Moraes a negar de forma categórica a remodelação da sociedade japonesa a fim de

preservar intacta a identidade feminina como parte integrante e definidora dessa identidade nacional:

Conclúe-se, do facto que aponte, que o feminismo mundial ainda não póde contar com efficaz collaboração por parte das filhas do Nippon. [...] A mulher apresentava-se na familia, até ha pouco, como um sêr debil, delicado, carecendo de apoio e direcção. Encontrou no homem, naturalmente, o seu tutor.

[...]

Quanto ao Japão, mal emancipado ainda do regimen feudal, que imperava ainda ha menos de 50 annos, a mulher ainda conserva a sua insignificancia apparente, alheia dos grandes problemas sociaes, vivendo exclusivamente para a familia, para cuidar de seus filhos [...], para educal-os. Não é uma escrava, embora erradamente assim a julguem muitas vezes na Europa. O lar é o seu reino; a sua força está nos seus encantos [...].

Se perguntássemos qual é a mais feliz, se a mulher occidental, possuindo já liberdades e trabalhando por adquirir muitas outras, se a mulher japoneza, indifferente a tudo que não seja o seu lar e o seu marido, não encontraríamos resposta decisiva. [...] E tempos virão tambem, estejamos certos, em que a japoneza perore nas ruas, reclame para o seu sexo o suffragio universal e suggira ao companheiro, n'um áparte, que vá amamentar o filho... a leite Nestle, bem entendido. Mas essa época está distante; saiba-o a Associação Internacional do Suffragio Universal das Mulheres, da Dinamarca. (CJ [1928c]: 35-36)

Como se vê, através da mulher extremo-oriental o autor encena uma leitura do contexto feminista internacional centrada, sobretudo, na oposição tradição/modernidade, leitura essa que nada mais é do que um manifesto anti-feminista e que expressa o seu receio quanto ao modo como o Japão concilia tradição e modernidade. Em *Bon-Odori*, fica em aberto a possibilidade de conciliação entre tradição, o lugar do estético, e progresso, o lugar da perda de valores: “[A]s auctoridades japonezas cuidam presentemente, por vários modos, de acabar com tudo que lhes cheire a velhas usanças, a antigas praticas populares, incompativeis, pensam ellas, com os progressos da civilisação” (BOT 1916: 336-337). Hostil à mulher moderna, que vê prospectivamente como uma ameaça à ordem social e moral, Moraes não hesita em expressar a urgência em conservar a japonesa como “anjo de paz e companheira solícita e aprazível, como até agora foi. O Japão precisa dela assim” (VJ 1985: 225). Prevendo a degradação do exotismo e em sintonia com Wenceslau de Moraes, também Victor Segalen defende a exaltação de valores exóticos que ainda

prevaleçam. O ensaísta (1978: 96) apresenta a mulher como um exotismo intacto ou a preservar, rejeitando o feminismo e alertando para a necessidade de adoptar uma atitude de suspeita em relação ao futuro: “La femme (condamnation absolue du féminisme, sorte de monstrueuse inversion sociale). Exalter le prodigieux profond passé inconnu. [...] Ne regarder qu’avec prudence et ironie l’avenir” (Segalen 1978: 95).

Nega a evolução do estatuto da mulher como progresso, negando-a mesmo como pessoa civilizada. É sobretudo a Nova Mulher norte-americana que o irrita, como a seguinte comparação demonstra ao entendê-la como selvagem:

A japoneza é a mulher miniatura, gracil, toda requebros e mimica chimerica; é o anjo sorridente do lar, toda obediências, dedicações, pelo seu marido. A americana é, em geral, a mulher colosso, desairosa, ossuda, com aquelle queixo inferior proeminente, tão característico do selvagem nativo, o pelle-vermelha [...]. Como typo moral, a americana é a mulher mais voluntaria, mais resoluta, mais independente, mais despotica que se conhece [...]. (*CJ* [1928a]: 95)

Define-se a mulher moderna norte-americana através da combinação de duas imagens, a do “selvagem nativo, o pelle-vermelha” e a do despotismo feminino, que relembra Turandot. A imagem colonial do selvagem parece impor-se como justificação para a necessidade de conter o comportamento dissidente da mulher, porquanto feminismo seria sinónimo de degenerescência. Subordinada ao impulso da vontade e do capricho, a dissidência feminina ocidental redundaria em despotismo, que, como vimos, Montesquieu transformou num lugar-comum oriental em *De l’Esprit des lois*<sup>482</sup>. É, pois, com ironia que Moraes equaciona a possibilidade de a mulher desempenhar funções tipicamente consignadas a homens, como o esforço de guerra ou o exercício de cargos de chefia:

<sup>482</sup> Cf. secção 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

[M]as incluamos também a influência nula da mulher no maquinismo social do Estado. A alta ingerência privada, indirecta, como que secreta, em todo o caso nefasta, que a europeia tem alcançado [...] nas coisas públicas, é bem avaliada por todos nós. (VJ 1985: 52)

Se isto assim continua e vier a estalar uma segunda guerra com a Rússia [...], serão os maridos que fiquem em casa a tomar chá e as japonesas que marchem para o combate?... Não duvidemos de que os russos se renderiam sem demora, com armas e bagagens, os babosos... Mas tenhamos esperança em que o feminismo japonês não subirá a tais alturas... (SJ 1973: 95)

A suposta inaptidão feminina para ocupar posições de poder ou desempenhar actividades de foro intelectual<sup>483</sup>, e a sua consequente exclusão do mundo da ciência, do progresso e da tecnologia, serviriam de justificação para o que Óscar Lopes designa como “a completa tutela a que está sujeita” (1987: 151).

A vivência prolongada no território estrangeiro torna Moraes cada vez mais tolerante à diferença cultural, mas também proporcionalmente menos tolerante no que respeita à sua cultura de origem. Não ajuíza propriamente o comportamento do homem japonês em relação à mulher, que descreve sobretudo como indiferente e dominador. Considera, a par daquela que seria a opinião europeia em geral, a escravidão como conduta adequada a um qualquer regime patriarcal, reiterando que para a mulher nipónica, consciente do seu dever social, essa escravidão seria voluntária e aprazível<sup>484</sup>:

<sup>483</sup> O modo como Moraes conclui *Bon-Odori*, em torno da produção diarística japonesa pela mão feminina, está em sintonia com essa inaptidão: “[A]s mulheres japonezas dedicavam-se de preferencia ao *genero ligeiro* dos diários e livros de impressões, unico, ou quasi unico, a meu vêr, que, de então até hoje, póde offerecer, em prosa, assumpto *apropriado á mentalidade feminina*. Uma mulher que escreva sobre systemas philosophicos? que disserte sobre problemas de mechanica? que publique trabalhos de medicina?... Que horror!... Enquanto que a litteratura intima, de desabafo, de palestra, de quasi confidencia, poderá desdobrar-se em maravilhas, quando cultivada por mulheres, mercê das qualidades peculiares do sexo: – observação subtil das coisas, delicadeza emotiva, graça levemente maliciosa, carinho, piedade, perdão...” (1916: 12-13; ênfase nossa). Essa inaptidão não o impediria, porém, de agradecer protocolarmente a Ana de Castro Osório a oferta, por intermédio de Simão Peres Rodrigues, de duas obras suas, nomeadamente *A Minha pátria* (1906) e *Instrução e educação* (1909) – ver carta 18 Abril 1907 – N6/161.

<sup>484</sup> Oliveira Lima argumenta de modo semelhante, considerando a mulher japonesa “grata, porquanto a sua sujeição é doce e voluntaria, e tempera-a uma larga dose de ternura conjugal” (Lima 1903: 198).

[S]em missão activa propriamente, para tornar feliz o esposo, e preparar para a vida um outro homem, o seu filho. [...] É uma escrava do homem? É difficil dizel-o, n'este mundo, que é todo escravidão. Sim, será talvez. (*PCJ* 1906: 206-207)

[A] opinião geral, entre ocidentais, resume-se na impressão dolorosa, que inspira a japonesa, na sua condição de humildade, de inferioridade, de escravidão, impondo-se como necessidade inadiável, no conceito dos mesmos ocidentais, que uma remodelação social venha colocá-la em um nível de verdadeira igualdade com respeito ao homem nipónico. Eu não compartilho de semelhante opinião. (*VJ* 1985: 47)

Ela, o insignificante entezinho passivo, sem vontade, talvez habituada desde a infância a todas as humilhações e a todos os despotismos, submete-se sem murmúrio, sem repugnância, satisfeita de obedecer ao macho. (*OYKH* 2006: 124)

Mas a condição subalterna da mulher, nas relações de familia e sociaes, observa-se em toda a Asia, em todas as sociedades onde o regimen patriarchal predominou ou predomina; e, facto curioso, observa-se tambem nos tempos remotos da nossa civilisação occidental, sem exclusão da doutrina dos evangelhos biblicos; e, até hoje, revela-se nas prescripções legaes dos nossos codigos em vigor. (*CJ* [1928b]: 55)

A convivência, que o autor sugere, da nipónica com o discurso que a escraviza procura aqui atenuar, senão mesmo destruir, o estereótipo da escravidão feminina oriental, por isso o autor salienta as contradições inerentes a esse estereótipo. Identifica, em primeiro lugar, o preconceito ocidental, relatando, em segundo, a sua percepção da mulher no Japão e concluindo, em terceiro, sobre a subalternidade homóloga na tradição judaico-cristã. Isto é, se a mulher é escrava no Japão, também o seria a Ocidente. Mas no Japão essa submissão, que o narrador-autor reformula ao longo da prosa como devoção e respeito, seria localmente louvada como obediência e factor de elevação moral. Esta anulação da mulher em prol do bem-estar da nação não pode ser isolada da ideologia de grupo que regeria a vida em comunidade, ou seja, a impersonalidade japonesa que tanto fascina Moraes: “A humildade em vez da arrogancia, a reserva em vez da ostentação, o sacrificio em vez do egoismo, a paciencia em vez da impetuosidade, eis as principaes caracteristicas do codigo de hombridade japoneza” (*CJ* [1928b]: 56). Essa mesma hombridade determinaria, na opinião do autor, a relativa autonomia da mulher exótica:

Imaginais, porém, que a japonesa é escrava? Está longe disto. Em primeiro lugar, ela exerce absoluto domínio nas coisas domésticas, mandando como soberana no bando das criadinhas. Entre o povo mercantil, é frequentemente a mulher quem dirige todo o negócio da venda. A mãe cuida livremente de seus filhos. Esposa ou filha, passa uma grande parte da existência exposta ao ar da rua, em visitas, em mercas, e principalmente em passeios, em excursões, indo aos teatros, acompanhando o marido ou pai. Diverte-se, exercendo várias prendas próprias do seu sexo, como tocando no *shamisen* ou no *koto*, cantando, cuidando do jardim, compondo ramalhetes artísticos de flores, oficiando na cerimônia do chá. (VJ 1985: 51)

Passeia, diverte-se pelos campos, pelas ruas, frequenta os teatros, os mercados, os bazares e vai aos templos; desde creança até aos dezoito ou vinte anos, encontramol-a sósinha ou com outras raparigas, sobraçando os seus livrinhos, caminho da escola, onde adquire, em geral, uma educação científica muito superior á educação da europeia; praticando ao mesmo tempo as prendas do seu sexo, e a gymnastica, e a musica, e o canto coral, etc. (CJ [1928b]: 57)

Wenceslau nega-se, no entanto, a libertar a mulher da esfera de dependência masculina, emocional e sobretudo económica. A imagem ou metáfora da criança é eficaz no fortalecimento dessa dependência. Também o uso insistente do diminutivo remete para a experiência da infância, ao conotar uma linguagem de infantilização. Alusiva à inocência e ingenuidade, a imagem ou metáfora da criança justificaria, como vimos, a protecção da mulher pelo homem, que a “protege e encaminha na vida como se protege e encaminha na vida uma criança” (RAJ 1973: 88); Moraes é categórico ao afirmar que “a japoneza é, para o japonês, de certo modo uma creança” (CJ [1928b]: 55). Com efeito, a infantilização da japonesa, que ressoa ao projecto romântico de busca de uma inocência não-corrompida, é um vector estético do discurso moraesiano de feminização do Japão.

Já em 1955, Matilde Rosa Araújo constatará que o “amor da infância”, ou “amor da criança”, é uma dimensão constante da escrita moraesiana e que o autor o vislumbra através das mulheres que convoca na sua prosa. Araújo sugere mesmo uma explicação de ressonâncias psicanalíticas para justificar esse amor: “Há em Wenceslau de Moraes uma autêntica nostalgia de amor materno, empresta-a mesmo aos outros quando os olha mise-



ráveis, com o seu olhar apiedado” (1955: s.p.). Entre outros críticos, Reina Lewis (1996: 177) alude à predisposição dos artistas orientalistas para representarem o oriental e o não-europeu em geral como infantis e insere a infantilização no quadro de atributos recorrentemente associados ao colonizado no discurso imperial. Taise Yamamoto considera, em consonância, a infantilização da japonesa como um traço distintivo do orientalismo literário: “Japan has been consistently ‘Japanized’ by the West. One particular move of this process of Japanization has been to reduce Japan to a country of childlike women” (1999: 11). Sugere mesmo uma relação de causa e efeito entre a retórica da infantilização e a exotização da mulher, como se fossem correlatas (Yamamoto 1999: 16). E essa infantilização é sintoma de um olhar apiedado e complacente, mas sobretudo paternalista: “Vede esta femeasita minúscula, toda ella pieguices de roupas e maneiras, fragil, sem musculos, com mãos e pulsos de creança, impropria para o esforço e para a lucta” (*PCJ* 1906: 208). Nega-se, deste modo, a mulher como figura revolucionária ou da mudança, porquanto incapaz de se auto-representar e autogovernar. Ao evidenciar a posição de conservadorismo do autor quanto ao hábito e ao costume, a *musumé* é utilizada como figura de denúncia da modernidade desregrada e protesto contra a mesma.

O paternalismo condescendente que Moraes revela inscreve o feminino exótico numa assimetria que, na verdade, estabelece elos com um discurso imperialista que não anda longe do que Hokenson (2004: 24) designou, a propósito de Pierre Loti, como paternalismo colonial orientalista<sup>485</sup>. O autor encerra a mulher num conjunto de práticas e de estruturas discursivas, sociais e culturais que confirmam a sua subalternização e a colocam sob a dependência directa do homem, ao mesmo tempo que inserem o autor na tradição discursiva ocidental, que se consolida no final do século XIX, sobre a mulher e que a restringe ao domínio da moral e ao espaço doméstico. A cumplicidade que se cria

<sup>485</sup> Cf. secção 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”.

entre contrafeminismo, discurso patriarcal e imperialismo (do falo masculino) concorre, desta forma, para a construção de um discurso hegemónico e de um estilo de pensamento que orientaliza a diferença sexual e de género.

No entanto, e talvez paradoxalmente, Wenceslau de Moraes professa, na sua prosa, uma vontade genuína de conhecer a alteridade na sua diferença, evitando qualquer posicionamento de superioridade sobre o Outro. Distancia-se o quanto possível do homem europeu tanto na sua prática literária como no isolamento diário, ao evitar o convívio com ocidentais. Mas o paternalismo e a visão tradicionalista que projecta para a população feminina não podem deixar de ser equacionados como um exercício de autoridade sobre o Outro oriental. Óscar Lopes argutamente designa este colonialismo velado como “narcisismo dominador europeu”, que pode ser “de superioridade administrativa e militar ou apenas de diletantismo erótico, [...] em consonância com o imperialismo europeu da época” (1987: 138). No caso de Moraes, é sem dúvida um diletantismo estético em que erotismo e exotismo se confundem e em que a dominação masculina se constrói não pelo exercício directo de poder e de controlo sobre o corpo feminino, mas por artifícios contrários: a sobrevalorização desse corpo, apoiada em processos retórico-estilísticos que reforçam a miniaturização, infantilização e musealização do feminino exótico. Estes processos ajudariam a compensar as emoções experimentadas em torno do feminino exótico que a linguagem humana não conseguiria captar nem veicular: “[C]laro está que as palavras não podem traduzir senão por comparação as emoções sentidas” (CC 2008: 29)<sup>486</sup>.

A par deste colonialismo discursivo e imagético está, de forma inversa e paradoxal, a tensão procedente da rejeição do autor pela mulher nipónica. Esta tensão coloca a mulher numa situação aparente de poder e controlo, na medida em que Moraes a ela se

<sup>486</sup> Cf. secção 2.3. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural” a propósito do que designámos como “intraduzibilidade emocional”.

subjuga de livre vontade, condicionando e acomodando o seu desejo e as suas fantasias ao que a mulher lhe dá a experimentar. Parece-nos então plausível falar de uma disjunção entre a configuração discursiva da mulher nipónica e o que seria a prática instituída de exclusão do estrangeiro, ou seja, entre uma configuração que retira poder à mulher e uma prática de hostilidade cultural que lhe confere poder.

O retrato da mulher japonesa culmina, a nosso ver, nas representações fixadas pela famosa arte japonesa do *ukiyo-e* (浮世絵), a xilogravura ou arte das estampas, que literalmente significa “imagens do mundo flutuante”<sup>487</sup>. Moraes enviava com regularidade à irmã Francisca e à filha do amigo coronel Alfredo Dias Branco, entre outros, séries de postais ilustrados, sobretudo com fotografias e cenas da vida japonesa (por exemplo, Moraes 1993a, 1993b; Pires 1993), que muito se assemelham às estampas que colecionava (Pires 1993: 139). É a japonesa das estampas, desses postais, bilhetes-postais e anúncios ilustrados que Moraes cultivava. Da análise de 16 postais ilustrados enviados pelo autor entre 1907 e 1912 a amigos íntimos, Jorge Dias conclui que “a maioria das imagens faz reviver um mundo tradicional, que estava rapidamente submergido pela modernização acelerada [...] Morais preferia o Japão feudal, particularmente o da Era de Tokugawa [1603-1867]” (1988: 52). É este país da ancestralidade, o Japão das estampas, que Wenceslau de Moraes quer dar a conhecer.

<sup>487</sup> Segundo Eduardo Kol de Carvalho, esta arte consiste em “cenas do quotidiano apreendidas pelo artista, gravadas em pranchas de madeira e depois impressas em papel, normalmente barato, porque destinadas às camadas mais humildes da população” (2004a: 5); cf. supra, nota 430. Em *Traços*, Moraes opõe a estampa à fotografia com base na capacidade de a primeira suscitar “uma reminiscência, [enquanto] a fotografia é miserável, tristemente chocha.” [...] [D]espendei meia dúzia de moedas de cobre no que a amável *musumé* com o melhor dos seus sorrisos, vos apresentar de mais curioso” (1971: 183). Acrescenta ainda que submeter “o Japão[,] humano, à fria imobilidade da fotografia, é falsear tristemente a verdade, é desnaturar este tipo de raça” (TEO 1971: 185). O esteta era um exímio colecionador de estampas, “produtos duma arte humilde, embora muito vulgarizada, o luxo por assim dizer do pobre; intimamente relacionadas com a arte da escrita e esta absolutamente impenetrável à curiosidade europeia são o que foram, feitas para japoneses, exclusivamente para eles”, a que acresce a predileção por “motivos da vida real” (TEO 1971: 185-186). A estampa merece ser analisada mais pormenorizadamente enquanto exercício de auto-exotização/auto-orientalização, que permitiria “uma mais profunda compreensão da [sua] formação e da [sua] sensibilidade estética” (Sena 2006: 33 n. 22). Tal análise não cabe, porém, no escopo do presente estudo.

Esse Japão das estampas esconde o que o autor define como “o segredo, que os outros povos desconhecem, de estampar como uma marca de fábrica o seu cunho de graciosidade incomparável” (DN 1972: 150), ou seja, a japonesa, que é o factor de distinção e singularidade do Império do Sol Nascente. Abaixo transcrevemos a leitura que o autor propõe de um conjunto de estampas, leitura essa que o acompanha no decurso da sua escrita do Extremo Oriente:

É a *musumé*, nas suas mil curvas lânguidas, rojando-se pelas esteiras dos aposentos, lendo um livro, saboreando uma fumaça no seu cachimbinho de prata, penteando-se, dourando os lábios, dedilhando no *samicen* [sic], pintando um *kakemono*, grupando flores numa jarra, tomando chá, mordendo em frutos. É a *musumé* no jardim, enlevada em florescências exóticas, sorrindo às borboletas que voejam, na contemplação amorosa das águas tranquilas, atirando com bolos aos peixes vermelhos dos lagos. É a *musumé* enovelada nas camarinhas pompejantes das gôndolas, assistindo radiosa [...] às grandes serenatas fluviais. É a *musumé* nas praias, enterrando nas areias loiras os seus pèzinhos finos, banhando-se, colhendo conchas. É a *musumé* nas ruas, em bandos de amigas frescas, detendo-se em frente das lojas, dos teatros, dos templos, meia oculta a cabecita na umbela de papel. É o poema das doces intimidades entre a mãe e o filho, o seio túrgido que se oferece, a boquinha sôfrega que suga [...]; ou ela que caminha ligeira e feliz pelas ruas, levando às costas os seus seis quilos de afeição. (DN 1972: 137-138)

É este olhar atento à natureza humana e ao gesto da japonesa que a sua prosa oferece e que o autor encontra na arte de representação autóctone. O quadro acima desenhado apresenta ainda paralelismos dignos de nota com o ambiente de serralho, que está patente na escrita de Moraes desde o conto “Os Mistérios do telhado” através da expressão “molle languidez oriental” (Pereira e César 1937: 145). No excerto citado, insiste-se nesse imaginário através da *musumé* que se roja, fuma cachimbo e se dedica às artes musicais. A justaposição de acções através do uso de gerúndios cria, a nosso ver, um efeito retardador da cadência discursiva que acentua esses espectáculos de languidez. Noutras passagens de *Dai-Nippon* as referências ao serralho são mais explícitas, como por exemplo: “Não há cores que pintem a sedução destes grupos, o que há de adorável nestas *musumés* reclinadas sobre fofas almofadas, num ninho de sedas, meio adormecidas duma embria-

guês [sic] hipnótica, provocada pelo cheiro da terra, pelo zunido das cigarras, pela solidão selvática dos aspectos” (1972: 359)<sup>488</sup>.

O gosto moraesiano pelo coleccionismo, conjugado com o permanente entusiasmo infantil na descoberta do mundo, relembra “l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes” do poema baudelairiano “Le Voyage”, em *Les Fleurs du mal* (1996: 168). A estampa funciona como um mecanismo de validação imagética, na medida em que, através dela, Moraes procura sublinhar, tal como as imagens reconhecíveis em porcelanas e noutros objectos decorativos, a coincidência entre representação e realidade<sup>489</sup>. Ressalvamos aqui, através da estampa japonesa, uma mudança de direcção que começa a adivinhar-se nas obras iniciais e se consolida em obras finais: a transição de modelos de representação do feminino exótico que circulam em Portugal e na Europa (sobretudo por meio de porcelanas) para modelos de auto-representação desse feminino e que são, no fundo, modelos de auto-exotização. Através da estampa, o autor serve-se do discurso produzido sobre o Japão pelo próprio japonês, o qual, como se depreende da sua prosa, afinal pouco diferiria do discurso produzido e consumido a Ocidente. Moraes descreve a arte nipónica

<sup>488</sup> Apesar da ausência de qualquer referência a Wenceslau de Moraes no romance de Campos Júnior, *A Estrella de Nagasaki*, por aí perpassam descrições similares, desde a imagem física da japonesa à explicitação da sua languidez: “N’aquelle palanquim (norimon) vae uma senhora da nobreza, branca e pequenina, como se fôsse uma figurinha de porcelana. No seu penteado alto, refulgem prégos de oiro, longos como punhaes; cinge-lhe o corpo flexivel, delgado como um lírio, uma tunica de seda magnifica de Kioto, de mangas abertas, compridas; na cintura uma facha (obi), leve, multicôr. Toda aquella roupagem ligeira, irisada como as azas das borboletas que esvoaçavam por cima do palanquim. Nos pés minusculos uns sapatos bordados.//Na boquita um sorriso de suave consôlo e nos olhos semi-cerrados, negros, uma dôce e carinhosa expressão de languidez” (Júnior 1907: 35).

<sup>489</sup> Também as *Cartas* aludem à proximidade entre o retrato da mulher japonesa na pintura indígena e a mulher que habitaria o Japão, confirmando a tendência de Wenceslau de Moraes para a citação intersemiótica: “[T]ratemos dos desenhos comuns, decorativos, que se encontram nos inúmeros livros ilustrados, nos álbuns de pintura, e ainda nos biombos, nas porcelanas, nos charões, nos panos dos leques e das ventarolas, etc. [...]. No entretanto, para os japoneses, e mesmo para os ocidentais iniciados na estética nipónica, tais figurinhas dão perfeita ideia do tipo indígena. Se há monotonia nos traços, é que [...] a etiqueta indígena, derivada da moral da nação e do budismo muito divulgado, impõe o preceito de esconder no íntimo mistério da alma os vários sentimentos, de dor, de tristeza, de azedume, de ódio, etc., que affectam a sentimentalidade; e isto traduz-se por uma uniforme placidez do rosto [...], tornado fisionómico, de serenidade e de complacência. [...] [L]inhas que também traduzem o que mais intensamente contribui para a beleza da mulher japonesa, como é o oval do rosto, o arco das sobrancelhas, a curva aquilina do nariz, a boquinha minúscula em forma do coração, etc.” (VJ 1985: 33-34).

como “naturalista e impressionista, [que] aliou à realidade a quimera” (DN 1972: 116), como aliás o próprio faz, subordinando a sua escrita ao seu ideal feminino e procedendo de modo análogo ao louvar e preservar o Japão das quimeras, ou seja, as *musumé* das estampas.

Em síntese, diferentemente da exposição de Edward Said em *Orientalismo*, que se centra no legado literário oitocentista que tende a fixar o Oriente como “mau”, o feminino exótico de Wenceslau de Moraes ajuda a construir o “bom” Oriente. Os adjetivos estéticos que afluem na sua prosa são evidência desse processo, na medida em que consistem em adjetivos valorativos – tais como “bom”, “belo”, “delicioso”, “doce”, “gentil”, “adorável”, “delicado” – que, muitas vezes, ocorrem em graus superlativos. A *musumé* é, resumindo, pacificadora, sensível, discreta, humilde, disciplinada, hospitaleira, logo a mulher moderna, corrompida pelo capitalismo e pelos ideais progressistas, seria o inverso – agressiva, insensível, imprudente, arrogante, obstinada, hostil, tal como as nações europeias que regem o seu relacionamento com os outros países pelo impulso dominador e colonizador. Mas a *musumé*, feminina, é também submissa, enquanto a feminista, “masculinizada”, combate a subjugação – mantém-se nesta lógica a oposição Oriente/passivo e Ocidente/activo. As consequências argumentativas face à instrumentalização retórica da mulher japonesa mostram que a obra de Moraes se acomoda à noção de exotismo de Todorov, ao desdobrar-se entre uma dimensão crítica e uma de idealização, ou seja, “critique de soi” e “formulation d’un idéal” (1989: 355). Trata-se, no fundo, de idealizar uma feminilidade exótica como espelho da tradição que permite constatar aquilo que Portugal e a Europa não são ou não têm.

No confronto com a mulher oriental ressalta não apenas a secundarização da mulher ocidental mas também a do próprio homem japonês: “[O] homem japonês, pelo exame estético, é muito inferior à japonesa” (TEO 1971: 173); “É pois a *musumé*, a flor

da gentileza, que pela aproximação torna o japonês mais feio a nossos olhos do que ele realmente deve ser” (*DN* 1972: 217)<sup>490</sup>. Considerado em *Dai-Nippon* como o mais feio do mundo, cerca de trinta décadas depois, em *Historia*, Moraes reconhece que “[h]á, por certo, grande exagero em tal conceito” (1972: 189), mas não sem deixar de assinalar a dissemelhança entre a mulher e o homem japoneses: “Quantas vezes se tem dito que a mulher japonesa não parece pertencer à mesma raça do homem japonês!...” (*RHJ* 1972: 190; ênfase do original). O contraste com a fealdade do homem faz realçar a beleza feminina e a sua inigualável superioridade estética. Quanto a nós, esta ênfase na dissemelhança física pode ser lida de duas formas: por um lado, o contraste faz sobressair a concepção paradisíaca do espaço geocultural; por outro, ajuda a excluir a “mulher amarela” da metáfora do “perigo amarelo”, tendencialmente pensada na sua vertente masculina bélica. Inspiramo-nos na reflexão de Taise Yamamoto: “Thus, imperialism is constructed as a large-scale domestic intervention program designed to save yellow women from yellow men” (1999: 24-25). Ao contrário do que Yamamoto verificou, em momento algum o narrador-autor procura resgatar a mulher japonesa do jugo dominador do homem japonês; Moraes compreende, aliás, que é ele o intruso na sociedade nipônica.

Mediante o exposto, convém destacar outros dois níveis de reflexão com base nos binómios Ocidente/Oriente e homem/mulher. Na sua vertente masculina, o Japão serviria de modelo simultaneamente militarista – na defesa da integridade nacional, como exemplifica o episódio da guerra russo-japonesa – e comercial – enquanto mercado emergente para o investimento e incremento do comércio português. É nessa vertente que se consolida a metáfora do “perigo amarelo”, sintomática do despertar do Império do Sol Nascente.

<sup>490</sup> Em *Traços* descreve o homem japonês em moldes bastante impressionistas: “O japonês é pequeno [...]; é pequeno, pobre de músculo, afeminado. Exotismo há nele, certamente; mas manifesta-se pela fealdade, pelo trigueiro esverdeado da epiderme, raro na fêmea, pela trunfa áspera, pelos lábios grossos, pelas barbi-chas ridículas [...]. No entanto, a fisionomia dos japoneses está longe de ser repelente ou simplesmente antipática; fronte amplas, de inteligentes ou de cismadores; olhar profundo por vezes de inspirados; e um sorriso fácil sempre em assomar, benévolo, cortês” (1971: 173-174).

te e, na sua senda, do dragão chinês (a que Moraes alude frequentemente nas *Cartas*), que o autor designa como a “renascença extremo-oriental” (VJ 1985: 379), “um fenómeno colossal: – o acordar da Asia inteira” (CJ [1928a]: 212). Pensado como um colectivo masculino, o povo japonês constituiria uma ameaça ao poder e centralidade da Europa por se ter provado capaz de a superar tecnológica, comercial e economicamente: “[D]este povo, dele resulta por outro lado a noção profunda do seu intentíssimo dom imitativo, adaptador; dom que já hoje faz arrepear seriamente a egoísta Europa, diagnosticando-lhe não sei que futuro de lutas de competência, de arrojos pertinazes, de gente que muito quer e muito pode” (DN 1972: 193). Deste ponto de vista, o Japão estaria a romper com o ocidentalismo e a impor-se, na sua vertente masculina, como potência mundial.

A literatura moraesiana serve-se, em suma, do ideal de feminino exótico, corporizado na figura da *musumé* e reforçado pelas personagens dos contos populares, como parte de um programa passadista, que assume aqui uma valoração romântica, sobretudo a do acesso às origens e, neste caso, ao *Yamato damashii*, ou seja, a tentativa de apreender a totalidade (o *Yamato damashii*) através do particular (a *musumé*) e de um olhar saudoso para a tradição e para uma época feudal pautada pela ordem e paz.

Recuando à secção precedente onde nos debruçámos sobre as reescritas fetichistas do feminino nipónico, e considerando o que aqui ficou exposto, podemos concluir interpretando o fetiche como a constatação da diferença sexual pela percepção de uma ausência no corpo feminino, que resulta, em Wenceslau de Moraes, numa angústia da constatação da ausência e no receio da perda. Ausência, na sociedade moderna ocidental, do culto da tradição simbolizada e protagonizada pela mulher japonesa, donde a consequente apologia do Japão como espaço do feminino pré-moderno e da mulher exótica como exemplo do respeito pela tradição e pela convenção. Receio de que o progresso, na sociedade japonesa contemporânea, desvirtuasse esse tradicional feminino e o Japão dei-



xasse de ser a geografia primordial do feminino tradicional, ou seja, o receio da castração – situada, claro, num plano simbólico – pela masculinização do feminino. O fetiche constituiu-se, nesta perspectiva, como uma forma de resistência passadista. E é nesse âmbito que se combinam exotismo e nostalgia pelo passado (ver também Oliveira 1931: 2). Esta combinação orientalista permite criticar a modernidade europeia e, além disso, regressar a uma ideia de feminino fundada, segundo Cortez e Obhuchi, em “parâmetros conservadores e, portanto, anti-emancipatórios” (2001: 138). Quer como referente etnográfico ou cultural quer como figura literária, a mulher japonesa seria um resquício ou testemunha do passado – localizado algures num Japão antigo, o das lendas, o dos samurais – que estaria em vias de extinção e que através dela se procura recuperar. Logo, sublinha-se a mulher japonesa como símbolo da ancestralidade, que nos leva a resumir a prosa de Moraes como uma elegia pelo Japão antigo filtrada pela sua paisagem feminina.

Os núcleos temáticos que aqui propusemos para analisar a configuração da mulher japonesa confirmam não apenas a sua idealização mas também a sua construção enquanto metonímia e emblema do Japão, de igual modo concorrendo para a sua compreensão como geografia imaginária, mítica e idílica e, por isso, modelar. E é enquanto figura modelar e fetichizada que é enaltecida a Oriente e transformada em meio de interrogação interna, de introspecção e revisão dos valores em vigor a Ocidente.

### **5.3.3. Mulher biográfica**

O mais espantoso é que Morais nunca se refere a Ó-Yoné nem a Ko-Haru na correspondência privada mantida com as irmãs e com os amigos.  
(Feldmann 1992: 15)

No texto preambular ao segundo volume de *Cartas*, Vicente Almeida d’Eça alude à “influencia que a mulher teve nos seus destinos, influencia que lhe vincou magoa indele-

vel na alma dolorida” (1905: xvi). O facto de Wenceslau de Moraes projectar na sua escrita o seu percurso biográfico tem levado a crítica a interpretá-la em função, muitas vezes, desse trajecto pessoal do autor e, em particular, dos seus relacionamentos amorosos.

Com efeito, nota-se na obra de Moraes uma tensão entre distanciar-se ou apropriar-se das mulheres que nomeia, o que resulta por vezes na sua despersonalização enquanto narrador-autor ou na ficcionalização da sua própria vida, pela qual encena o seu biografismo. Sobretudo na correspondência privada constrói uma *persona* epistolar – ou, se quisermos, um alter-ego autobiográfico – através da qual, como afirma Armando Martins Janeira, o autor se mostra “apenas conforme deseja ser visto pelas pessoas a quem escreve” (1954: 249), denunciando “uma constante preocupação em esconder as suas situações íntimas” (Janeira 1993: 45; ver também Laborinho 2004b: 55). Na sua prosa, tal despersonalização, que consiste em projectar acontecimentos, medos e anseios pessoais noutras figuras, é conseguida sobretudo por meio da combinação entre o uso da primeira pessoa e o da terceira pessoa do singular. No prelúdio a *Dai-Nippon*, no texto intitulado “Fora da pátria”, Moraes mescla a sua vivência pessoal com a de um amigo que falecera de peste em Macau. A sua voz entrevê-se pela coincidência entre o seu percurso de vida e o do amigo, e esse episódio culmina na seguinte proclamação: “Ei-lo arremessado um belo dia, pelo sopro da boémia, aos confins do mundo, a este Extremo-Oriente. Macau, o meu asilo habitual, foi também o seu, triste, triste, triste...” (DN 1972: 62). O uso da terceira pessoa permite ao narrador-autor parodiar-se a si mesmo sem se revelar como o referente em causa. Em obras finais como *Ó-Yoné* o próprio alerta o leitor para essa coincidência, como acontece, por exemplo, no episódio “O Barril do lixo do cemitério de Chiyo On-Ji”: “O velho fez um gesto de quem nada mais tinha que dizer-me. [...] Sem hesitação, respondeu-me: – Wenceslau de Moraes.//[...] Sim, porque o velho e eu somos uma e a mesma pessoa, perceberam?...” (OYKH 2006: 152-153).

Dito isto, entendemos que a sua prosa e a sua correspondência privada fornecem dados importantes para compreender a sua relação íntima com o Extremo Oriente feminino. Importantes são também para ponderar os constrangimentos colocados pelo público-alvo da sua obra, que o teriam influenciado a encenar uma distância relativamente às mulheres com quem manteve relações de foro sentimental, como demonstrado pelos seus biógrafos (por exemplo, Pires 1993; Feldmann 1992; Janeira 1979; Barreiros 1955; Pereira e César 1937). Não nos interessa atestar a veracidade dessas relações e menos ainda dar curso a efabulações biográficas; muito pelo contrário, pretendemos analisar como Moraes configura do ponto de vista textual a sua relação com figuras femininas reais, nomeadas e repetidamente convocadas na sua obra, em particular a anglo-chinesa Atchan e as japonesas Ó-Yoné e Ko-Haru, e de que modo a sua representação dessas relações converge ou diverge, sustenta ou desafia a sua ideia de feminino extremo-oriental e influi no entendimento da relação Portugal-China e Portugal-Japão. Nesta secção é, pois, nosso objectivo analisar como ele constrói textualmente as suas relações privadas com essas mulheres exóticas, relações essas que estão ligadas a espaços geoculturais bem definidos e a fases distintas da sua vida, e não os desvios entre o que conta e o que terá acontecido na vida real, sobre o que muito se especula. Designamos estas mulheres nomeadas e individualizadas como mulheres biográficas e analisaremos a sua configuração discursiva sobretudo com base na correspondência privada e no volume de homenagem *Ó-Yoné*, que permitirão clarificar a relação entre o artista e o espaço sobre o qual escreve.

Vong-Ioc-Chan, que ficaria conhecida como Atchan, foi a paixão chinesa do escritor (Barreiros 1955), que com ela viveu em concubinato. É em *Traços* que encontramos a primeira referência a esta “rapariguita chinesa”, na verdade uma mestiça, que o autor “vi[u] algumas vezes em Macau”, levando uma “existência mesquinha [...] a pobre

Atchan” (TEO 1971: 53, 55). Atchan teria sido vendida em Cantão quando criança e trazida para Macau. É aí que Moraes a conhece, teria ela então quinze anos. Aparte a beleza das mãos e os olhos penetrantes, poucos são os atributos físicos que o autor enaltece, o que não surpreende tendo em conta a natureza híbrida desta mestiça (ver supra 5.3.1.):

Não era bonita, em nada fazia excepção ao tipo vulgar; débil, enfezada, acusando não só um sangue pobre, que é a herança fatal de toda aquela raça, mas também [...] [f]ormas esguias; contornos indecisos; peito de rapaz, peito em que a curva dos seios mal transparecia; faces pálidas [...]. Mas faça-se justiça à beleza das suas mãos pequeninas, transparentes de jaspe, admiravelmente gentis, mãos como as chinesas só possuem; e ao negro fulgor dos seus olhitos oblíquos, imprimindo ao rosto uma entonação meiga e simples, de boa rapariga, com quem não era custoso simpatizar. (TEO 1971: 54)

Este é o retrato físico mais completo que Moraes oferece de Atchan, a mãe dos dois filhos que perfilhou. Ela é apresentada como uma figura débil, que desperta a simpatia e compaixão masculinas, e companheira: “Às tardes batia à sua porta um europeu, marítimo, que eu tive a ocasião de conhecer, e para quem Atchan era companheira e distração dos rudes labores coloniais” (TEO 1971: 54). Não há dúvida de que este europeu, mais adiante na narrativa renomeado como “o companheiro” (TEO 1971: 56), era o próprio Wenceslau de Moraes, cuja ligação íntima a Atchan é dissimulada através de referências vagas que projecta numa terceira pessoa supostamente anónima.

O percurso desta mulher, que se viu contrabandeada muito jovem, leva-o a lamentá-la como vítima da perversão e a colocá-la num lugar de destaque dentro do *locus horrendus* chinês. Nele sobressai enquanto vítima, distinguindo-se das demais chinesas não-nomeadas: “Que interesse inspira a pobre Atchan, para que eu a apresente aos leitores, na triste nudez da sua visão obscura? [...] Ora nunca viram, da podridão dos charcos, surgir a pura enfloração do lótus? Assim das sociedades. – Atchan é a pálida flor do lótus...” (TEO 1971: 55). Ao apresentá-la como figura de excepção, Moraes ajuda a desfazer o mito da perfídia feminina chinesa, cristalizado numa figura como Turandot:

Tenho ouvido muitas vezes acusar de brutais as filhas do celeste império: entes abjectos, para quem as delicadezas do sentimento são dons defesos; contam-no em conversa os que visitaram a China, dizem-no os livros de viagens. E eu revolto-me então; recordo-me de umas lágrimas de fel, que uma vez queimaram os olhitos de Atchan [...] seus olhos meigos, de gazela doméstica [...]. (TEO 1971: 55-56)

À brutalidade da “filha do Celeste Império” opõe Moraes a sensibilidade comovente de Atchan. A vulnerabilidade desta mulher é transmitida pelo adjetivo “pobre” que frequentemente precede o seu nome como uma forma instituída de tratamento, que verificaremos também em relação às mulheres biográficas japonesas. Atchan seria ainda tão vulnerável quanto uma gazela domesticada, permanentemente exposta às investidas do predador masculino.

O desinteresse crescente pela China e por Atchan culmina na troca de Macau pelo Japão e, por conseguinte, na troca também de mulheres em relação às quais o autor nada desvela ao acaso. Segue sobretudo uma estratégia de desprendimento, muitas vezes próxima da indiferença, que, do ponto de vista da recepção da sua obra, se revela eficaz, como comprova a recensão crítica a *Ó-Yoné* publicada na *Ilustração portuguesa*. O comentador identifica Ó-Yoné e Ko-Haru como duas personagens que não teriam qualquer ligação biográfica ao autor, sugerindo assim a sua ficcionalidade literária: “Este volume [...] tira o seu nome de duas personagens que se retratam nos primeiros capítulos” (A. de A. 1923: 462).

A gueixa Yoné Fukumoto, apresentada na epistolografia como sua cozinheira<sup>491</sup>, foi a companheira de doze anos em Kobe. Na correspondência privada, o autor descreve-

<sup>491</sup> “Quanto à minha cosinheira, Yone-san, ainda cá a tenho, sim; por signal, q cosinha bem mal” (carta [48] 8 Janeiro 1910 a Maria Joaquina Campos [filha do amigo Carlos Campos (18[?]-1912)] – Moraes 1988: 94). Não deixa de ser curioso verificar que a cozinheira de Lafcadio Hearn tinha o mesmo nome (McWilliams 1946: 381) e é a figura doméstica da cozinheira que Gonçalves Pereira usa para definir a felicidade do homem europeu e, por implicação, o papel social atribuído à mulher – “O europeu julga-se feliz como um velhote que casa com a sua cozinheira” (1909: 590).

-a como “uma pessoa amiga” (carta 18 Outubro 1912) ou “minha companheira (*mais nada*) ha muitos annos” (carta 21 Janeiro 1913) (Moraes 1998: 361, 370; ênfase do original). A ênfase do autor é significativa, ao vincar bem um distanciamento que procura evitar equívocos. Outros momentos há em que se detecta uma tensão quando se reporta à natureza da relação que os une, como ilustram as cartas que envia à irmã Francisca: “Estou passando um mau bocado: [...] com criadas doentes, uma seriamente, com doença do coração, o que bastante me mortifica” (carta 20 Agosto 1912); “A pobre mulher que estava em minha casa, soffrendo do coração, morreu no dia 20. Coitada. Fez-me isto muita impressão. Eu não posso vêr soffrer ninguém” (carta 22 Agosto 1912) (Moraes 1993a: 525, 526). É evidente a relutância em assumir o relacionamento íntimo que manteria com essa mulher, que apresenta como uma mera serviçal, “a criadita referida no Bon-Odori” que lhe deu “incomodos e desgostos” (carta 8 Abril 1919 – Moraes 1998: 410), mas a quem se teria ligado por meio de uma união marital. Este mesmo cuidado é transposto para a sua prosa; em *Vida*, refere-se-lhe também como a “minha cozinheira, O-Yone-San (a senhora Bago-de-Arroz)” (1985: 192).

Moraes teria, supomos, conhecido Ó-Yoné aquando das suas primeiras viagens ao Japão, como conta em *Traços*: “O-ko-yoné San (tradução: a Senhora Baguinho-de-arroz), uma *guesha* de Kanagawa. Nestas páginas, nestas recordações, não devia ser olvidado este nome. O-ko-yoné San foi a minha *guesha*” (1971: 199). Relembra à distância, esta Ó-Yoné – em relação à qual o autor convictamente exprime a ideia de posse (“minha”) – assemelha-se a “uma pequenina fada doméstica”, uma “mulher graciosa, que surge, fresca como uma flor, definida por um tufo de sedas policromas, por uma onda de perfumes vagos”, “[g]entil, gentil apenas. Moreninha, miúdinha, uma boca em cereja sempre fresca, sobranceiras e cabelos de azeviche, olhos castanhos duma meiguice esquiva de gazela” (TEO 1971: 201). As tonalidades sinestésicas desta descrição pouco diferem dos retratos

gerais e colectivos da mulher japonesa e absorvem os motivos que Moraes desenvolve a respeito de Atchan, em particular a metáfora da gazela. De igual modo sublinham o entusiasmo por Ó-Yoné, cujos principais atractivos residem na aparência frágil e no modo exemplar como desempenharia as suas funções domésticas, o que lhe vale o epíteto de “fada doméstica”, o mesmo será dizer de “fada do lar”, expressão que se generaliza no século XIX para exaltar os valores domésticos atribuídos à mulher e confirmar, em oposição, a autoridade masculina no domínio público<sup>492</sup>. E as suas mãos são descritas com confessada ternura e deleite: “[T]ão pequeninas, tão lindas, tão cuidadas [...]. E beijava-lhas, beijava-lhas longamente, sem afectações piegas, sem saber porquê, inconscientemente” (TEO 1971: 202), “mimosas mãos da pobre Ó-Yoné” (OYKH 2006: 187). Teria sido com pesar que, no momento de regressar a Macau na sequência da sua segunda viagem ao Japão, Moraes abandona a gueixa: “Não imaginais o encanto da *musumé*, quando ela se roja sobre a esteira, toda palpitante de modéstia, de humildade, de saudades embora simuladas, e balbucia o termo consagrado... O primeiro *sayonara*, que mereceis, enleva-vos” (TEO 1971: 203).

O enlevo resultaria, mais tarde, no seu casamento com a gueixa Ó-Yoné, que será, todavia, breve por ela ser vítima de morte precoce em 1912. É Ko-Haru<sup>493</sup> que lhe sucede, sendo apresentada na epistolografia como “uma pobre rapariga que eu conhecia ha alguns anos e á qual votava alguma estima” (carta 21 Dezembro 1916 – Moraes 1998: 392), ou simplesmente como “a rapariga doente de que te fallei” (carta 5 Outubro 1916 a Francisca Paúl – Moraes 1993b: 923).

Ambas desempenharam um papel central ao colmatarem a solidão do exílio. O autor admite em *Ó-Yoné* que teriam sido “as únicas criaturas de quem me habituara a

<sup>492</sup> Veja-se o verbete “Fada do lar” no *Dicionário da crítica feminista* (Macedo e Amaral 2005: 63-64).

<sup>493</sup> Quanto às mulheres japonesas da vida do autor, relembramos que, de acordo com Feldmann (1992: 42-45), teria havido ainda uma terceira mulher, Den-Nagahara, entre a morte de Ó-Yoné e a mudança para Tokushima com Ko-Haru, embora ela não seja referenciada na prosa moraesiana.

poder esperar, num lance angustioso, um gesto de carinho, uma palavra de conforto, um impulso qualquer de simpatia e de bem-querença” (OYKH 2006: 99). Designa-as como “duas desventuradas amigas” (OYKH 2006: 151), que foram também efêmeras: “Quis o mofino fado que eu assistisse à agonia e à morte de Ko-Haru, como quatro anos antes assistira à agonia e à morte de Ó-Yoné, outra mulher de Tokushima” (OYKH 2006: 99).

À medida que a fadiga se instala e o fim ansiado se aproxima, o autor começa a revelar pormenores sobre a sua vida amorosa. Sobretudo nas obras que compõem a sua fase saudosista, inaugurada com *Bon-Odori*, o autor torna-se, intencionalmente ou não, mais descuidado. Em *Bon-Odori* é dado ao leitor o seguinte alerta: “E diz a gente mentalmente: – ‘Se tu a visses também, esta flôr...’ – Este *tu* é a pessoa querida, desaparecida, distanciada pela ausencia ou pela morte, e que desejaríamos vêr a nosso lado, n’este momento de delicados extasis, para trocarmos com ella as nossas impressões, para folgarmos com os seus arrebatamentos!...” (1916: 175; ênfase do original). Para o leitor informado, o vocativo “tu” pode ser uma exortação a Ó-Yoné, anunciando ainda, sem Moraes o saber, a morte prematura de Ko-Haru, que viria a falecer no mesmo ano em que esse volume, “em memória dos mortos”, é dado à estampa. Ainda em *Bon-Odori*, e em sintonia com o modo de tratamento de Atchan, Ó-Yoné é referenciada como “pobre ser”, sem nunca ser nomeada, e o narrador-autor justifica a mudança para Tokushima no sentido de acompanhar as cinzas desse “pobre ser” anónimo, que ali tinham sido depositadas (BOT 1916: 202-204).

A cumplicidade que o uniu a Ó-Yoné e Ko-Haru é explicitada em *Ó-Yoné*, que, para K. David Jackson, denuncia a obsessão pela “memória saudosa das musas” (Jackson 2011: 401). Com efeito, *Ó-Yoné* é um tributo emocionado a essas mulheres que lhe fazem companhia no pensamento e na imaginação e que repousam no cemitério de Chiyo On-Ji, os “dois túmulos amigos” que Moraes visitava diariamente, das “duas únicas cria-



turas, ninguém mais, duas mulheres indígenas, filhas do povo, da mesma família, tia e sobrinha, Ó-Yoné e Ko-Haru” (*OYKH* 2006: 91, 94). Ó-Yoné é simultaneamente um grito de solidão e, no fundo, um álbum de memórias, de “recordações das minhas mortas”, “a pobre Ó-Yoné e a pobre Ko-Haru, – [que] estavam mortas, bem mortas” (*OYKH* 2006: 116, 177). Assinale-se o possessivo “minhas”, que insinua intimidade entre o escritor e as mulheres cuja ausência lamenta, a que crescem outras confirmações dessa intimidade sugeridas pelo uso de vocábulos como “romance”: “[A]code-me ao sentido a ideia triste de que também eu, neste último capítulo de existência, possuo o meu romance, embora bem diferente; no meu romance, figuram também três protagonistas, eu e duas mulheres; elas já mortas, uma morta há cerca de dois anos, a outra há cerca de seis anos” (*OYKH* 2006: 128).

Tereza Sena, na sua introdução a *Ó-Yoné*, evoca a ideia de idolatria da mulher (2006: 28). Essa idolatria residiria essencialmente no plano da sugestão, sendo escassos os pormenores que efectivam um contacto físico íntimo e que não passam de comentários alusivos, tal como o que se segue: “Aquele anel, comprado por mim havia vinte anos numa ourivesaria de Osaka, pertencera a outro dedo [antes de pertencer a Ko-Haru], a outra mulher [Ó-Yoné]. Fui eu quem o arrancou, há quatro anos, a esse outro dedo, quando não era mais do que um dedo hirto, gelado, de um cadáver” (*OYKH* 2006: 81). Sobretudo na correspondência pessoal, que Moraes mantém com os amigos e a família em Portugal, é lacunar ou evasivo acerca dessas mulheres que lhe fizeram companhia na sua intimidade, nos locais que visitou, nos templos e festas que frequentou.

A parcimónia e o distanciamento retóricos em relação a essas mulheres da sua vida podem, a nosso ver, explicar-se por duas razões e parece-nos importante expô-las. A confirmação por parte de Moraes de um contacto físico ou sexual entre o homem branco e a mulher nipónica poderia comprometer, senão mesmo anular, a condição de imaculada da

mulher, desta forma destruindo o idilismo que o autor lhe associa. Parece reear que o contacto com essas figuras, na sua qualidade de “*ke-tôjin*, (o selvagem barbudo)” (*OYKH* 2006: 109), corrompesse a puerilidade e significação estética que atribui à mulher japonesa. Nas obras finais, esse receio dilui-se. Pode, alternativamente, interpretar-se a negação do contacto físico com a mulher indígena por a permissividade comportamental do escritor poder ser sentida como motivo de vergonha ou de embaraço, causado talvez pela necessidade de se proteger contra o preconceito e o escândalo, no fundo contra o olhar reprovador dos seus pares<sup>494</sup>.

Por um lado, negar esse relacionamento íntimo, e qualquer contacto físico conducente a algum tipo de gratificação sexual, significaria que estreitar relações com o Japão não passaria por reivindicar a conquista da terra pela posse do corpo feminino. Aliás, essa negação adequa-se à rejeição de que se considera vítima por parte dessa mulher. Por outro lado, ao negar a sua união com a mulher indígena, ou seja, a miscigenação, aproxima-se do colonizador imperialista. Esta negação não deixa de ser curiosa quando, apesar de criticar a mulher mestiça chinesa e japonesa, o escritor defende a regeneração pela mistura, como se comprova por algumas crónicas publicadas em *Cartas* ou pelas missivas ao amigo Carlos Campos: “A família ocidental só se pode regenerar por mistura, mas como, não sei” (carta 10 Novembro 1908), crendo “firmemente no choque das duas raças – branca e amarela – de que nascerá talvez um homem melhor” (carta 26 Janeiro 1909) (Moraes 1988: 55, 58). É com este programa revisionista de regeneração pela Ásia, que Edward Said (2004a: 131-133) associa ao projecto romântico orientalista sobretudo de reconfiguração espiritual da humanidade – e que nos recorda em certa medida a utopia

<sup>494</sup> Eduardo Kol de Carvalho avança duas hipóteses de ordem pragmática ligadas à formação e educação do autor: por um lado, a necessidade de militares e diplomatas firmarem relações estáveis a fim de salvaguardar as suas carreiras e, por outro, o receio de chocar os familiares com a sua vida amorosa inconstante (Carvalho 2004b: 28). Também Ana Paula Laborinho menciona “vários depoimentos [que] mostram que Moraes estava consciente da dignidade das funções que exerceu e temia pelo escândalo público desses amores” (2004b: 55).

peçoana de um Quinto Império a Oriente através da união entre dois extremos (Portugal e Japão) –, que Wenceslau de Moraes conclui *Alma* e se despede da escrita. O autor apela a uma regeneração que define em termos de miscigenação e intercâmbio cultural e comercial com o Japão, cujo progresso a própria China, que nem “um mau vizinho”, teria cobiçado (*CJ* [1928a]: 267).

É sobretudo por via da lembrança saudosista de Ó-Yoné e Ko-Haru que a obra literária de Wenceslau de Moraes assume contornos cada vez mais definidos do que o crítico espanhol César Antonio Molina (2008) designa como uma literatura da piedade, que se teria acentuado nos anos de recolhimento solitário em Tokushima. Não é despidiêda a inclusão em epígrafe a *Ó-Yoné* de uma citação de Confúcio, para quem a “literatura do futuro será a literatura da piedade”. Cremos que a piedade particulariza a atitude do autor em relação à alteridade japonesa em geral, e muitas vezes em relação a si mesmo, principalmente quando se apresenta como vítima da falta de hospitalidade. *Ó-Yoné* é prova da sua capacidade de se solidarizar com o sofrimento alheio; solidariza-se e incorpora também esse sofrimento: “O enlevo das coisas acorda sempre no íntimo do meu ser um sofrimento ignoto, a impressão de dor por uma catástrofe sofrida ou por sofrer [...] ou terei eu o estranho dom de sofrer, por indução, a dor dos males que ferem outros seres?...” (*OYKH* 2006: 141).

O episódio “Kimono ou dinheiro?” parece-nos elucidar bem a ética da piedade moraesiana: confrontado com o roubo de moedas de prata por Chiyo-Ko, a irmã de treze anos de Ko-Haru, o narrador-autor avança razões que desculpabilizem o seu comportamento – “Chiyo-Ko não é, estou convencido, uma ladra profissional; [...] não pode ser um ente perverso [...]. Se me roubou, foi pela simples circunstância de eu ser um estrangeiro, um *tô-jin*, um selvagem” (*OYKH* 2006: 164). A piedade que manifesta em relação ao Outro e a si mesmo dilui-se simultaneamente na indulgência e na resignação e, em

relação às mulheres da sua vida japonesa, dilui-se também num lamento de contornos saudosistas: “Ó-Yoné e Ko-Haru, purificadas dos seus senões, dos seus defeitos, enobrecidas pela auréola dos martírios que sofreram, boas e belas com a bondade e com a beleza com que as esmalta a condição de não-existência que desfrutam [...]. Penso nelas constantemente. [...] Em vão tentaria furtar-me à obcecação” (*OYKH* 2006: 99-100), obcecação esta que mais adiante esclarece ser uma procura de consolo e uma forma de preencher a solidão (*OYKH* 2006: 151). A obsessão e a saudade, concentradas nestas duas figuras femininas, são para o autor um estado de espírito e este será dominante até à sua morte: “Porque penso eu tanto em Ko-Haru, depois da sua morte?... Porque penso eu tanto em Ó-Yoné, depois da sua morte?... É porque [...] resultam para mim certas manifestações de um estado de alma, às quais chamo, em linguagem comum e imprecisa: – saudades” (*OYKH* 2006: 221).

O primeiro ensaio incluso em *Ó-Yoné* é “Ko-Haru”. Escrito entre Outubro e Novembro de 1916, neste testemunho sincero e sentido, Moraes retrata o “espectáculo da dor humana” (*OYKH* 2006: 75), os momentos de agonia final dessa jovem, vítima de tuberculose, de quem foi a companhia diária, e quase exclusiva, até à sua morte numa cela “triste, suja” (*OYKH* 2006: 67) no hospital Kokawa em Tokushima. Caracteriza-a como “uma moça espigada, trigueira, alegre, viva, parecendo vender saúde” e, tal como verificámos para Atchan, afirma que “[n]ão se lhe poderia chamar uma beleza; estava mesmo longe disso” (*OYKH* 2006: 60). Não corresponde, portanto, à beleza feminina que as suas obras iniciais louvam. Enumera-lhe, de seguida, vários atributos físicos que coincidem com os que identifica para o colectivo feminino extremo-oriental: desde a “franca doçura do olhar”, o “sorriso em que a boca a cada momento se arqueava, a deixar ver duas fileiras de alvíssimos dentinhos” às “formas modelares das suas mãos e dos seus pés” (*OYKH* 2006: 60). Valoriza-a ainda o facto de ser “inteligente, mais do que a grande

maioria das mulheres do seu humilde nível social; dotada de um fino temperamento artístico, curioso, investigador, facilmente impressionável [...] e com um tique de poesia sonhadora, a fermentar lá dentro, no âmago do cerebrozinho esgazeado<sup>495</sup>...” (*OYKH* 2006: 60).

Esta faceta psicológica tão densa e pormenorizada não se verifica em relação a Ó-Yoné ou Atchan, que personificam sobretudo a submissão feminina e a domesticidade. Mas, tal como estas, também Ko-Haru consegue despertar a benevolência e protecção do autor, que se lhe refere, de igual modo, como “[p]obre, pobre Ko-Haru” (carta-postal LIII 23 Março 1917 – Moraes 1933: 167), “[p]obre Ko-Haru, pobre rapariga de Tokushima” (*OYKH* 2006: 99). No entanto, ao contrário de Ó-Yoné e de Atchan, ela não é uma figura de valor ou apelo estético, não é um exemplo de feminilidade; Ko-Haru fica conhecida, sobretudo, como a jovem enferma que causa dó e faz sobressair o altruísmo de Moraes.

Nas descrições dos cuidados diários com Ko-Haru, o narrador-autor revela preocupação e afecto, agraciando a enferma com “uma longa série de ínfimos presentinhos [...] na ânsia de melhorar quanto possível aquele albergue de solidão e de martírio” (*OYKH* 2006: 67)<sup>496</sup>. Revela também admiração, pois, mesmo “[n]aquele estado, nunca esqueceu melindres de asseio e de decência, próprios do sexo” (*OYKH* 2006: 72), ainda que Ko-Haru, o “pobre pinto gosmento” (*OYKH* 2006: 73), estivesse perdendo, de dia para dia, a beleza das formas: “A gentil redondeza dos braços, a bela curva dos seios, a bela curva das ancas, tudo que é belo enfim no corpo feminino, havia-se consumido” (*OYKH* 2006:

<sup>495</sup> Armando Martins Janeira não se coíbe de traçar um retrato bastante disfórico desta mulher: “Ko-Haru é uma raparigota de má índole e pouca vergonha, que trai o velho, sem pudor nem afecto, que explora o seu amor serôdio e a fraqueza da sua soledade. Quer gozar, quer comer bem, vestir bem, fazer inveja às outras” (1954: 128). Estes dados biográficos podem, na verdade, explicar a ausência de comentários que valorizem Ko-Haru como exemplo de conduta moral a seguir.

<sup>496</sup> Para além dos vários presentes que teria oferecido à enferma aquando das suas idas ao hospital, Moraes revela outras oferendas que teriam tido lugar em ocasiões anteriores e que reforçam uma ligação mais íntima do que a que deixa transparecer: “Quem terá ficado com aquele kimono de crepe de algodão [...] que eu ofereci a Ko-Haru ali por fins de Junho, que ela estreou em Julho durante a festa do templo de Ghion, e que tinha vestido em 2 de Outubro, na ocasião em que morreu?...” (*OYKH* 2006: 82).

74). Os textos que compõem *Ó-Yoné* registam a evolução da doença, que assume gradualmente controlo sobre esse corpo feminino, daí resultando retratos impressionistas que se revestem, por vezes, de tonalidades naturalistas, que ecoam as descrições dos tuberculosos chineses, pois Ko-Haru estaria “envenenada de moléstia, transbordando de micróbios, transmitindo contágios pavorosos pelo simples contacto dos seus lábios” (*OYKH* 2006: 198). Este contacto mais profundo e intenso com a mulher indígena permite ao autor descobrir um Japão muito pouco idílico (Lopes 1987: 156), onde afinal também há doença e imperfeição.

Acima de tudo, é importante sublinhá-lo, as circunstâncias em que esse contacto decorre permitem a Moraes reconhecer o sentimento íntimo que o une a Ko-Haru, “não era evidentemente o amor, nem tão-pouco era a amizade, nem tão-pouco era a estima; que era não sei, a não ser que fosse a piedade, a simples piedade, erguida ao ponto culminante de um sentimento passional” (*OYKH* 2006: 74-75). Noutra crónica, evoca um sentimento paternal – “beijando Ko-Haru na fronte, como um pai” (*OYKH* 2006: 198) – e situa o aparecimento espontâneo deste sentimento apenas no convívio diário na luta pela doença: “[O] convívio aturado, a longa contemplação da figurinha de Ko-Haru, as confidências trocadas – antes ouvidas, – o contacto casual, ou necessário, das minhas mãos com as mãos da enferma, com ela toda, inteira” (*OYKH* 2006: 75). Omite, como se vê, os anos de vida íntima e em comum anteriores à doença.

Quando se refere a Ko-Haru antes de a enfermidade se manifestar, vem à lembrança sobretudo o seu papel no seio familiar como auxiliar doméstica na qualidade de filha mais velha:

[N]o lar materno, era o sinal para ela se apressar a dispor sobre a esteira o grande recipiente com o arroz cozido e fumegante e os pratinhos com os modestos acepipes acessórios [...]; os pequenos voltavam para a escola; ela volvia às suas labutações caseiras; ou arrebi-

cava-se, vestia um kimono catita e lá ia para a rua, ver as amigas, visitar conhecidos, palestrar, que é a predilecta ocupação das japonesas... (OYKH 2006: 102-103)

Moraes recorda também, em *Ó-Yoné*, o último passeio dado com a tia de Ko-Haru, “a pobre Ó-Yoné”, ao túmulo do jovem Taira Atsumori em Kobe: “Era o dia 20 de Junho do ano de 1912, um belo dia, resplendente. Eu convencera-a a acompanhar-me e a ir ver pelos seus olhos o túmulo de Atsumori [...]. Ela, de ordinário recolhida em sua casa, sentindo-se mais ou menos indisposta [...] animava-se” (OYKH 2006: 240). Aquando da visita, Moraes descreve o momento em que toca, juntamente com Ó-Yoné, o túmulo daquela figura histórica, fazendo contrastar o aspecto físico da sua mão com o da de Ó-Yoné: “[A] minha rude mão, quase disforme, de loiro homem grande da Europa, a mão mimosa e miudinha daquela delicada filha de Nippon” (OYKH 2006: 241). Deste contraste ressalta uma oposição entre barbárie e delicadeza, na verdade entre bárbaro e estético. Esta oposição acresce aos vários pares binários que estruturam a literatura de Wenceslau de Moraes e que invertem o estereótipo do oriental selvagem, rude e insensível sustentado pela retórica colonial: isto é, o bárbaro – pela mão masculina – como símbolo do Ocidente em oposição ao estético – pela mão feminina – como símbolo do Extremo Oriente. Este contraste chama também a atenção para a ausência de um discurso estético similar em relação a Ko-Haru ou mesmo a Atchan.

A construção textual das mulheres biográficas resume-se, então, ao que Óscar Lopes (1987: 156) designa como a insinuação de intimidades das quais Moraes não fala explicitamente. Estas mulheres herdaram alguns dos contrastes que opõem China e Japão, e os seus principais atributos físicos e morais acordam com a configuração dos tipos femininos colectivos, complementando-se mutuamente. São, todavia, menos idealizadas do que esses tipos e, por isso, mais humanas, porque são figuras que sofrem e não estão circunscritas aos cenários estáticos em que o autor se posiciona à margem da cena, contem-

plando apenas. A Atchan Moraes reserva escassas anotações, enquanto as mulheres japonesas surpreendem pela tónica piedosa e saudosista com que são textualizadas. Através delas rasura-se a impessoalidade do etnógrafo-tradutor, que confessa sentimentos de dor e perda e denuncia a sua própria fragilidade. Mais importante, através destas mulheres biográficas, nomeadamente as japonesas, é Wenceslau de Moraes afirmar-se como protector paternal, ou seja, como protagonista ou agente de um paternalismo orientalista.

#### 5.4. Notas conclusivas

Ciente de que é um estrangeiro em espaço estrangeiro, Wenceslau de Moraes acaba por privilegiar na sua escrita a mesma tríade com que Pierre Loti inaugura *Madame Chrysanthème*, a saber: “[L]es trois principaux personnages sont *Moi*, le *Japon* et l’*Effet* que ce pays m’a produit” (Loti 1990: 43; ênfase do original). Como salienta Todorov (1989: 343), Loti traça bem o limite entre o país que experimenta, o Japão livresco e o efeito que o país experimentado desperta sobre si, que em nada se relacionaria com o mundo idealizado dos livros. Na obra moraesiana, pelo contrário, o Japão livresco, o Japão experimentado e o efeito despertado misturam-se, ao conjugarem um olhar subjectivo e afectivo com uma memória cultural e literária.

Percorrendo o conjunto da obra moraesiana, a sua escrita do Extremo Oriente constrói-se como espaço onde coexistem alteridades contrastantes que, afinal, são complementares – Portugal/Europa, Macau/China e o Japão. Dividimos, por isso, a nossa análise da configuração da figura feminina extremo-oriental em dois espaços, China e Japão (critério tópico ou espacial), mas também em duas tipologias de feminino exótico ligadas a cada um desses espaços e à vivência privada dos espaços pelo autor empírico (mulher extremo-oriental como ideal colectivo e mulher biográfica como feminino nomeado).



Desde o início da sua aventura no Extremo Oriente, o Japão é o espaço que mais valoriza, confessando o autor “querer feminizar os termos de todas as coisas graciosas, gentis, que nos encantam” (*SJ* 1973: 167) e, no cumprimento desse objectivo estético, fixa a mulher japonesa e, por contiguidade, o Japão como símbolos de uma diferença cultural positiva em relação à qual não assume uma atitude de superioridade europeia.

Por via do género feminino, o autor permite-se construir o Japão como espaço da diferença (valorativa), do desejo (sem satisfação física) e da renovação estética (como fonte de inspiração para a nação portuguesa). A mulher japonesa surge, portanto, inserida num quadro de apologia eufórica apoiado numa rede lexical, imagética, retórica e estilística que enaltece a experiência do autor com e no Japão. Nesse quadro é visível uma linearidade na configuração valorativa do feminino nipónico, não obstante se verificar uma modalização do tom apologético em função do tempo de permanência no Japão e do maior ou menor grau de familiaridade do autor com a mulher, nomeada ou anónima, sobre a qual fala.

Não apenas a mulher exótica é uma das figuras matrizes e estruturantes da prosa moraesiana como o género feminino é privilegiado para conotar a cultura japonesa e os seus elementos constitutivos. O mesmo reconheceu Ana Paula Laborinho que, com base na obra de Wenceslau de Moraes, argumentou a especificidade feminina do espectáculo oriental:

Como outros viajantes contemporâneos, a mulher exótica serviu a descoberta da alma do país: a paixão do homem pela mulher transfere-se para o lugar e, por isso, à medida que o amor se aprofunda, o estrangeiro adensa o seu caminho adentro do país estranho. As mulheres apresentam-se, assim, como as iniciadoras que permitem descobrir a intimidade do país: o europeu visita um lugar distante, e a mulher – exótica – torna-se o primeiro dos objectos em que repara. A relação erótica que com ela mantém transfere-se para o país: o visitante ama o lugar estrangeiro como o homem ama a mulher. (2004a: 56; ver também Laborinho 2004b: 12, 1993c: 79)

Baseada em Tzvetan Todorov<sup>497</sup>, a ensaísta faz equivaler a apologia da mulher japonesa a um ritual iniciador na descoberta da alma do país visitado. É ela que o inicia no conhecimento do Japão e se constitui como meio ou terreno para a experiência afectiva, sensorial e gnosiológica. É na transferência do espaço para a mulher que o habita que a relação de contiguidade que espaço e mulher estabelecem permite a Wenceslau de Moraes comentar a cultura exótica e o seu próprio relacionamento com esse espaço. Concordamos, por isso, que a mulher japonesa é mais do que um “mero ornamento que participa da paisagem e serve para o iniciar no fascínio da terra japonesa” (Laborinho 2004b: 59); é ela que substancia a sua tradução do Outro extremo-oriental bem como a inscrição estética do Japão na sua prosa.

A rejeição a que Moraes se sente votado, que a tonalidade saudosista e melancólica das suas últimas obras acentua, transfere-se da mulher nipónica para a população indígena como exemplo da falta de hospitalidade ao estrangeiro. Não há assim, como diria Todorov (1989: 417), uma reciprocidade entre a devoção e o culto do esteta ao país, metonimicamente plasmados na devoção e no culto à mulher exótica, e a abertura do país ao estrangeiro. Tal qual o estrangeiro em *De l'hospitalité* de Derrida (2000: 15)<sup>498</sup>, Moraes pede hospitalidade e sujeita-se às regras da cultura anfitriã, compreendendo, embora no fim, que esta lhe teria sido negada. Por isso, ao mesmo tempo que a mulher japonesa é conceptualizada como o principal modo de acesso ao Japão, é também símbolo e lembrança da impossibilidade desse acesso, podendo, portanto, exemplificar o combate interno a uma subjugação masculina proveniente do exterior.

<sup>497</sup> Cf. secções 3.1.3. e 3.3.3. do capítulo “A Feminização do Oriente”. Relembramos Todorov a propósito da fórmula exotismo/erotismo inaugurada por Loti: o visitante ama o país como o homem ama a mulher, o país é reduzido à sua população feminina, a mulher é um dos seus primeiros objectos de percepção, logo a mulher torna-se metáfora do país estrangeiro, “la femme comme pays étranger” (Todorov 1989: 347-348).

<sup>498</sup> Cf. secção 2.1. do capítulo “Nas Encruzilhadas da tradução cultural”.

A não-tradução do termo *musumé* torna-se, à luz do exposto, mais significativa, ao evidenciar a resistência da mulher à apropriação pelo elemento estrangeiro, no fundo a deixar-se traduzir, e ao transformar o próprio conceito num significante orientalista, que serve de marcador topográfico, cultural e estético e ao qual se associam sobretudo três processos de esteticização orientalizante da mulher exótica e três tendências que definem, em conjunto, a retórica orientalista e, por conseguinte, a tradução cultural encenada por Moraes. Desses processos, parecem-nos mais importantes a miniaturização, a infantilização e a musealização. Em reforço deles podemos apontar, tal como fizemos no capítulo anterior, sobretudo três tendências que sublinham a orientalização do espaço e do género: a intertextual, a intersemiótica e a falocêntrica.

A propósito do diálogo com outros textos dentro do texto moraesiano (tendência intertextual), a predilecção pela citação e/ou tradução de um corpo coerente de autores e textos da tradição literária europeia, especialmente em língua inglesa e francesa (destacamos Lafcadio Hearn e Pierre Loti), sugere a maior centralidade destes sistemas culturais no estudo e conhecimento do Japão. Sobretudo a citação em tradução coloca em relevo não apenas o imaginário produzido fora de Portugal sobre a mulher exótica mas também os produtores desse imaginário e, em particular, os que o autor mais apreciava e considerava centrais ao estudo das coisas japonesas. Numa das suas correspondências n' *O Commercio do Porto*, Moraes pergunta-se, tal como nos perguntámos no início da nossa pesquisa: “[E]mquanto que na França e na Inglaterra, para não irmos mais longe, a imprensa e a litteratura tanto se vão occupando actualmente de assumptos do Japão, entre nós, que fomos os primeiros a visitar o Japão, e possuímos uma colonia vizinha d’ elle, guarda-se sobre taes assumptos o mais indifferente silencio” (*CJ* 1904: 306). O autor mostra-se surpreendido pelo recurso a espaços de intermediação no contacto entre Portugal e o Japão, como a França e a Inglaterra, quando o passado histórico de relacionamen-

to entre os países e a localização geo-estratégica de Macau justificariam um contacto directo e intenso com o Extremo Oriente. *Cancioneiro chinês* como projecto de tradução poética junta-se à prosa moraesiana como exemplo literário dessa circunstância de intermediação e, tal como sucede nessa obra, a intermediação na prosa moraesiana vai além da tendência intertextual ao dialogar com outros discursos semióticos.

A evocação e integração de imagens de outros discursos dentro do discurso próprio (tendência intersemiótica), enquanto testemunhos estéticos para além do literário, apontam para uma conformação não apenas ao horizonte de expectativas e aos pressupostos culturais que Moraes traça para os seus leitores ou com eles partilha, mas sobretudo a modos de representação preexistentes. Esta tendência dialogante permite conjugar discursos que circulam na Europa, sobretudo porcelanas e pinturas, com discursos produzidos e comercializados no próprio Japão, em particular as estampas, que ecoam na maioria das descrições moraesianas do feminino exótico.

Estes diálogos intertextuais e intersemióticos sublinham a tendência falocêntrica, ou paternalismo orientalista, posta em evidência pelo fetichismo, pela crítica à feminista ocidental e pela exaltação da domesticidade feminina. Mostram como Moraes transpõe para o Extremo Oriente a ideologia patriarcal em que integra a mulher ocidental, traduzindo o feminino asiático de acordo com a sua visão de homem europeu que vislumbra a musa inspiradora a Oriente. Wenceslau de Moraes acaba por difundir uma imagem estática, tradicionalista e paternalista dessa mulher, participando assim de uma estrutura de poder que subalterniza a mulher e a confina ao silêncio e à passividade.

Através destas tendências que, no fundo, consistem em modelos de representação e, mais especificamente, de tradução cultural – a intertextualidade, a intersemiotividade e o paternalismo orientalista –, Wenceslau de Moraes participa de um diálogo orientalista mais abrangente, o diálogo europeu sobre a idealização da feminilidade exótica. Na for-

mulação desse ideal, a sua obra constitui-se como tributo à memória de um Japão anterior à entrada da modernidade europeia, no qual o japonês teria orgulho: “[A] grande massa do povo é ainda tão japonesa como era há cinquenta anos, há cem anos; avessa a inovações, adorando os seus costumes, preferindo-os aos dos outros com o mais altivo orgulho. Abençoado orgulho!...” (OYKH 2006: 136). É esse orgulho nacional que o autor procuraria restituir a Portugal através do exemplo nipónico, que contempla como o que Portugal poderia ser mas não é. Seria seu objectivo, como confessa, reabilitar e exportar “o nome glorioso de Portugal” (CJ 1905: 173). Essa procura de um Japão fixado no passado apoia-se ainda num posicionamento orientalista mesclado com uma dimensão saudosista: “Saudade, é o que inspira tudo que vai, é o que inspira toda a lenda dum passado, lenda amorosa e sincera, duma vida já vivida, sem nimbos de segredos e de agoiros” (DN 1972: 297). Essa saudade lêmo-la como lembrança de uma época de empreendedorismo português, a de Quinhentos e Seiscentos, uma época de orgulho na pátria, de tempos idos que não voltariam.

Perfilhamos assim a visão de Óscar Lopes (1987: 148), de Jorge Dias (1988: 52) e de Isabel Pires de Lima (2003: 140, 1999: 156) quando descrevem o orientalismo de Moraes como um fenómeno de expatriamento neo-romântico através da apologia da tradição feudalizante do Outro. Tradição essa que recupera um Oriente que se coaduna com o imaginário efabulador das lendas e dos contos populares: “Ao sopro da revolução que ela [a Europa] cimenta, cai por terra o feudalismo; e adeus poderosos daimios [*sic*], adeus princesas adornadas como ídolos, adeus festas prodigiosas” (TEO 1971: 181). Ao permitir resgatar nostalgicamente o Portugal da expansão e um Japão, na altura, alheio à modernização europeia, símbolo de um momento histórico em que o país estaria numa posição de vantagem em relação à Europa para a qual era, em conjunto com a China, um

modelo de referência<sup>499</sup>, a *musumé* torna-se emblemática de um exotismo anacrónico e de uma fixação no passado que assume cada vez mais os contornos de um passado-mito.

Como símbolo e apologia dos valores enaltecidos nesse passado, a *musumé* serve de alavanca para o retorno a valores autóctones, tradicionais e populares, só ela sendo capaz, na perspectiva moraesiana, de reconduzir o homem às suas origens, ao contacto com a natureza, ao despojamento material, senão mesmo à ascese. Desta forma, a *musumé* não se confina a uma única coordenada temporal, na medida em que se desdobra em três dimensões que ajuda a articular: passado (lendário), presente (em mudança) e futuro (receio do triunfo industrial e consequente corrupção moral e perda do estético). A homenagem que Moraes presta ao pré-moderno permite questionar os valores presentes da modernidade, através de um olhar contínuo para o passado distante, e apelar, para o presente e para o futuro, a uma forma de primitivismo, a um conservadorismo residual.

Se dúvidas restarem sobre o Japão dilecto de Moraes, a resposta que apresenta em *Historia* é clara: “O japonês de hoje é diferente do japonês de há cinquenta anos. Qual é o melhor? Sem dúvida, o de há cinquenta anos” (*RHJ* 1972: 188). É no passado, no recuo até esse “tempo ideal” (para retomar as palavras de Mourão-Ferreira [1969: 236]), anterior à Restauração Meiji, que o autor localiza o exotismo japonês. Moraes confessa abertamente na sua correspondência privada que “muito mais am[a] o velho Japão exótico, com os seus costumes e o seu feitio primitivos”, “adorando o que é velho japonezismo. O modernismo japonês mata-me” (carta 23 Março 1909 – Moraes 1998: 91, 294). Mais importante, sublinhamos, é a fixação da mulher não apenas como figura de continuidade e de estabilidade identitárias, mas também como um dos pilares estruturadores de uma memória histórica que se ia transformando, cada vez mais, numa memória saudosista – em que a evocação de Camões, de Mendes Pinto e de outros heróis e cronistas nacionais

<sup>499</sup> Cf. secção 1.3. do capítulo “Figurações do Oriente”.

que por vezes menciona participa dessa memória reconstitutiva da glória lendária do passado.

Com efeito, no regresso a Macau aquando da primeira viagem ao Japão, à medida que a imagem da terra que fica para trás diminui, o autor sente a sua experiência diluir-se na lenda: “[L]ancemos um último olhar ao horizonte já distante, enviando uma só saudade ao velho Dai-Nippon, ao Dai-Nippon de há apenas trinta anos, perdido agora para sempre, diluindo-se já na penumbra vaga da lenda” (DN 1972: 297). O Japão de Wenceslau de Moraes é, pois, o Oriente romântico e mítico dos livros, o das suas experiências culturais e literárias (passadas e presentes), em que a mulher japonesa concentra os valores desse passado filiado no código de honra samurai, conotando o Japão como espaço da tradição e símbolo de uma nostalgia conservadora, pelo que era e já não existe ou estaria em vias de desaparecer – nas palavras de Túlío Ramires Ferro, “uma nostalgia de imagens que o tempo extinguiu” (1955: 7).

A regeneração pelo Japão, e Macau como exemplo do que não fazer e do que ainda falta fazer, fixa o Extremo Oriente como local de aprendizagem, um local que, configurado como mulher, simboliza a possibilidade de recomeçar – não no sentido de construção ou expansão de um império mas no sentido da complementaridade e diálogo intercultural. O autor fixa, deste modo, o Extremo Oriente como espaço de introspecção ao permitir a constatação da degenerescência nacional – seja pelo contraponto directo com o Japão, seja pelo paralelismo entre China e Portugal, seja pela distância em relação à pátria que possibilita um olhar mais neutro sobre a mesma e que origina nostalgia e saudosismo. Podemos, pois, concluir que falar do Japão é, na verdade, falar *também* de Portugal; falar da mulher japonesa é *também* falar, em contraste, da mulher europeia em geral e da portuguesa em particular.

Foi nosso objectivo neste capítulo dar conta da existência de uma literatura crítica que reconhece a centralidade da mulher japonesa e o refúgio no Japão tradicional como linhas definidoras da prosa de Wenceslau de Moraes sem, porém, articular esses eixos temáticos como um discurso de feminização do Extremo Oriente e sem compreender que essa feminização repousa sobre um exotismo triplo: espaço (distante), tempo (passado, presente e futuro) e género (o feminino). Por outras palavras, na sublimação do Extremo Oriente, a mulher exótica revela-se como triplamente Outro: em relação ao homem por ser mulher; em relação ao Ocidente por simbolizar o Oriente; em relação ao Ocidente moderno por simbolizar o Oriente lendário. Estes movimentos colocam o autor a par dos diversos orientalismos literários europeus, ao mesmo tempo que denunciam uma atitude paternalista colonial que acaba por pôr em causa o discurso apologético sobre o Outro. No fundo, a obra de Wenceslau de Moraes corresponde à tradução cultural da sua experiência estética com a Ásia Oriental, a qual contribuiu para a formação de um gosto pelo exótico que, sobretudo por via da feminização do espaço, participa do fenómeno orientalista europeu.



## Considerações finais

Chegados à conclusão desta dissertação, que de modo algum representa a etapa final do nosso percurso ou investigação, o sentimento que predomina não é o de missão cumprida, mas ainda por cumprir. Ao longo das várias fases em que desenvolvemos este projecto e viajámos pelo imaginário extremo-oriental, que tantas vezes nos desorientou e cuja luz outras tantas nos ofuscou, ficámos cada vez mais cientes do quanto há ainda a descobrir e dos elos relacionais e disciplinares a concretizar. Não podemos, por isso, deixar de sentir este trabalho como um pequeno contributo, inicial mas necessário, para clarificar a relação literária e cultural entre Portugal e o Extremo Oriente, contributo com que esperamos abrir portas a novos estudos que possam unir e consolidar as diversas pontas que, por motivos de ordem diversa, deixámos soltas. Muitos caminhos ficaram por explorar, directa e indirectamente ligados ao nosso argumento da retórica orientalista de feminização do Extremo Oriente. Esperamos nos tempos que se avizinham vir a percorrer alguns desses caminhos.

Nestas considerações finais, e tendo em conta as conclusões que fomos extraindo à medida que avançámos, capítulo a capítulo, optamos sobretudo por sumariar as principais linhas de análise que desenvolvemos e aquelas que possam vir a orientar investigações futuras. Aproximaremos de modo mais evidente os autores analisados, colocando-os lado a lado como orientalistas finisseculares e apresentando, de forma sucinta, instrumentos e hipóteses de trabalho mais abrangentes, reconhecendo ao mesmo tempo limitações atinentes às escolhas e ao percurso realizados.

É no e/ou através do Extremo Oriente, que se consolida como espaço de escapismo, passível de representação, que António Feijó, com o seu *Cancioneiro chinês*, e Wenceslau de Moraes, com o seu estudo intercultural, procuram dar livre curso à sua imaginação.

Assimilando as preocupações estético-literárias da Europa finissecular, os autores convergem, como vimos, na tentativa geral de introdução de novidade cultural no sistema literário português através da esteticização da alteridade. O discurso constatado de feminização do Extremo Oriente, a que subjaz a tendência histórico-discursiva europeia para feminizar espaços de pertença e de diferença (sobretudo Capítulo 3), é sintoma desse discurso estético mais vasto sobre a alteridade. Verificámos que, na esteticização literária da geocultura extremo-oriental, é a figura feminina que os autores do nosso *corpus* escolhem como manifestação estética preferencial do exotismo que idealizam para esse Oriente; é por meio dela que exploram a Ásia Oriental como terreno fértil para a renovação do homem e do artista portugueses; é ela que ajuda a configurar uma relação de índole estética, introspectiva e retrospectiva entre Portugal e a Ásia Oriental. À excepção da China e de Macau na prosa de Wenceslau de Moraes, não é, como ficou demonstrado, a realidade do oriental que é posta em causa no *corpus* analisado, mas antes a daquele que escreve o Oriente e o oriental, através da sua contraparte feminina, e que, nesse exercício, busca formas de inspiração e de conhecimento intercultural, visando enriquecer a cultura da imaginação, da fantasia e do estético a Ocidente.

Enquanto figura de eleição para o acesso ao Extremo Oriente, e como vimos nos Capítulos 4 e 5, a oriental do nosso *corpus* literário convidou os autores a transformarem o Extremo Oriente num palco de explicitação dos preceitos estéticos criados pelo imaginário europeu em torno desse Oriente, com base, sobretudo, na ideia europeia de diferença cultural, de diferença de género e de corpo feminino. Nesse gesto não se verificou, numa primeira instância, o exercício orientalista de um acto de violência contra a alteridade, no sentido em que ela não é suprimida nem negada ou hostilizada como diferença *per se*; é, pelo contrário, objecto de apologia e simbolização do espaço oriental. No âmbi-

to desta retórica valorizadora da diferença, a mulher exótica é fixada como um tropo orientalista, enquanto metáfora, metonímia, sinédoque e símbolo do espaço que habita.

Os modelos de feminilidade glosados no *corpus*, como alternativas e em oposição à mulher moderna e à feminista europeias, não deixam, como salientámos, de ecoar outras práticas orientalistas. Na afirmação da diferença da mulher extremo-oriental, e conquanto a China clássica de *Cancioneiro chinês* e o Japão tradicional de Moraes tenham identidades históricas distintas, estas geoculturas, quando representadas através das suas figuras femininas, pouco se diferenciam, remetendo, no seu conjunto, para um Oriente histórico. Os retratos da chinesa clássica e da japonesa remanescente de um Japão feudal, que simulam esse Oriente histórico, edificam-se sobre um conjunto similar de artifícios imagéticos e retórico-estilísticos, destes últimos sobressaindo, como vimos, o princípio analógico, reconhecível na importação do elemento estrangeiro sobretudo por via da comparação com o familiar, e o uso recorrente do diminutivo, reflexo de uma lógica patriarcal, que discrimina e estereotipa o género feminino. Deste modo se reforça o uso do singular nos título e subtítulo da nossa dissertação, em *Traduzir o Outro oriental: a configuração da figura feminina*, que reflecte o modo totalizante como os autores do *corpus* apreenderam, domesticaram e orientalizaram esse espaço simultaneamente geocultural e imaginário.

A linearidade discursiva constatada na tipificação desses dois perfis de feminino extremo-oriental apoia-se, em grande medida, num discurso do *déjà vu* e do *déjà lu* vulgarizado a Ocidente e, mais concretamente, em Portugal. As obras analisadas combinam, em particular, a natural sensualidade que se supunha para o Extremo Oriente, através da fixação da oriental como objecto de desejo, de apreciação estética e de sugestão erótica, que desperta a vontade masculina de contacto e descoberta do Outro, com uma ideia de feminilidade em linha com os ideais confucianos de submissão, passividade e devoção filial. Neste enaltecimento da mulher extremo-oriental, o *corpus* mostra que a mulher é

objectificada pelo homem europeu, antes de mais, por causa do seu género, da sua diferença étnica e da sua moralidade exemplar, em suma pelas múltiplas valências estéticas e poéticas que oferece e que concorrem para a própria mitificação do Extremo Oriente como espaço (do) feminino. Valências essas que, como apurámos, expõem o exercício de uma lógica patriarcal e falocêntrica, em que a mulher domesticada é colocada na dependência da tutela masculina, entrevendo-se, nos textos em foco, uma retórica paternalista que sobretudo a crítica feminista pós-colonial equipara a um dispositivo retórico colonial.

Em sintonia com a arquitectura textual de feminização do Oriente que sistematizámos para outras literaturas europeias a partir dos diversos exemplos que, no decurso da nossa reflexão, fomos citando ou analisando – de sistemas literários como o anglo-saxónico (por exemplo, *Turkish Embassy Letters*, de Lady Mary Wortley Montagu, e *Glimpses of Unfamiliar Japan*, de Lafcadio Hearn), o francês (por exemplo, *À Rebours* de J.-K. Huysmans, *Salomé* de Oscar Wilde, *Madame Chrysanthème* e *Japoneries d'automne* de Pierre Loti) ou o italiano (*Madama Butterfly* e *Turandot*, ambos de Puccini) –, a retórica desenvolvida pelos autores do *corpus* estrutura-se sobre três planos axiológicos: espaço, tempo e género. Foi a estreita interligação entre estes três planos a que o *corpus* permitiu dar visibilidade, bem como à capacidade de a mulher concentrar essas três dimensões, surgindo assim inserida numa relação de indissociabilidade no que toca às coordenadas espaço-tempo e definindo o esquema retórico de valorização do Extremo Oriente. Simplificando: com base na axiologização espaço/tempo/género, resumimos, apoiados em Todorov (1989: 347), a reescrita do feminino exótico pelos autores do *corpus* à seguinte fórmula de tradução cultural – o espaço considerado exótico é o Extremo Oriente, o estrangeiro é a mulher erótica e virtuosa e o tempo é pitoresco e lendário, tempo esse cujos ecos românticos fazem os autores nele buscarem valores tradicionais e as origens míticas do espaço, que se concretiza na idealização e procura de um tipo de

feminino mais próximo do que suporiam ser a sua forma primitiva, ou prototípica, e que se fixa como emblema máximo da virtude, da tradição e da ordem.

Observámos, no Capítulo 4, como o tradutor-esteta António Feijó protagoniza, sem disso manifestar plena consciência, um projecto literário orientalizante através da primeira recolha em língua portuguesa de poesia clássica chinesa. Na sua reescrita de *Le Livre de jade*, o poeta conduz à valorização da imagem da China na cultura portuguesa, ao recuperar o prestígio do passado de Quinhentos e Seiscentos, época em que o Império do Meio era respeitado na Europa como modelo de civilização e de bom gosto. Esta valorização não nos parece, contudo, ter sido uma preocupação no âmbito da agenda poético-estética de Feijó, na medida em que não lhe reserva espaço de reflexão algum na sua epistolografia, de que ressalta, sim, a preocupação com o signo, o significante e a expressão poéticos. Colocámos, por isso, uma ênfase maior na ideia de experimentação temática, poética e imagética através de *Cancioneiro chinez*, que acreditamos ter sido uma tentativa de renovação e actualização tanto do repertório pessoal do poeta-tradutor como do próprio repertório nacional. Dentro de um enquadramento sistémico, e tendo em conta o impacto efémero desta *chinoiserie* na cultura portuguesa finissecular, concluímos que *Cancioneiro chinez* acabou por ocupar uma posição relativamente periférica no sistema literário português. A essa posição acresce o facto de, enquanto exercício estético-estilístico em que o Outro é reescrito na e pela cultura que o acolheu em grande proximidade ao imaginário do sistema literário português, *Cancioneiro chinez* ilustrar uma reescrita orientalista a pretexto do Ocidente.

O intercâmbio literário, cultural e imagético entre os diversos sistemas (chinês, francês e português) envolvidos na elaboração da obra ajudou, como se viu, não apenas a desenhar um contexto favorável ao contacto com o Extremo Oriente, mas sobretudo a mostrar que o sistema literário português já estaria numa fase de suficiente maturação

para importar modelos poéticos e estético-literários procedentes desse espaço<sup>500</sup>. A despeito de o chinês ser, hoje em dia, uma das línguas que menos se traduz à escala mundial, não deixa de surpreender, tendo em conta a relação, que se supõe privilegiada, de Portugal com a língua chinesa por meio de Macau, a fraca actividade de tradução que afirmamos verificar-se ainda dessa língua, directa e indirectamente, para português. Não é demais realçar que o presente estudo nos permitiu, durante a fase de pesquisa em acervos documentais e de reunião de dados, fazer um levantamento das traduções publicadas em português de poesia clássica chinesa, bem como sistematizar e promover uma faceta menos explorada do poeta António Feijó, nomeadamente o seu perfil de tradutor. Foi nosso propósito preencher, tanto quanto possível, as lacunas que existem, e que a nossa própria pesquisa pôs em evidência, a fim de completar esse perfil e a, por um lado, aprofundar o papel da tradução na sua obra e, por outro, situar a relevância da sua actividade como tradutor literário na história da tradução e do orientalismo literários em Portugal.

É nesse sentido que não hesitamos em estabelecer a data de 1890, ano da primeira edição de *Cancioneiro chinês*, como um momento de viragem na história da tradução e do orientalismo literários em Portugal e, claro, na história da tradução do chinês para português. *Cancioneiro chinês* é, reivindicamos, a primeira ocorrência, pelo menos reunida em volume, de poesia (clássica) chinesa traduzida para português. É de igual modo pioneiro pela sua dimensão, enquanto amostra representativa da poesia produzida no período dourado da dinastia Tang, e por ser uma obra sem outra que se lhe iguale dentro

<sup>500</sup> Estudos recentes sobre o encontro entre a poesia portuguesa e a poesia do Extremo Oriente e a contaminação da primeira pela última (Ramos 2001 para a poesia portuguesa finissecular e a China; Almeida 2012 para a poesia portuguesa sobretudo da década de 1980 e o Japão), a que se junta a nossa reflexão, levam-nos a supor que a poesia portuguesa na viragem do século XIX para o XX dialogou sobretudo com a estética chinesa, enquanto a poesia portuguesa da segunda metade do século XX se refugiaria sobretudo na estética japonesa. Para esta segunda fase do diálogo é importante ter em consideração não apenas a Revolução Cultural chinesa, que fez com que a China sofresse profundas mudanças estruturais, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, que a impeliram ao isolamento, mas também o trabalho de ensaístas como Armando Martins Janeira, que, entre os anos 1950 e 1980, se dedicou à divulgação da obra de Wenceslau de Moraes, que modernamente foi o primeiro a traduzir *haikus* para a língua portuguesa e a chamar a atenção da crítica literária para este género literário japonês.

do quadro geral da poesia de António Feijó. Embora a história da literatura portuguesa e da tradução em Portugal não lhe tenham sido favoráveis, *Cancioneiro chinez* marca o despertar do interesse do sistema português pela literatura chinesa em geral e pela poesia chinesa em particular, a partir dele começando a raia exercícios, directos e indirectos, de tradução literária, uns mais tímidos do que outros, do chinês para português.

Por seu turno, como vimos no Capítulo 5, a experiência *in loco* de Wenceslau de Moraes impulsionou uma escrita impressionista a pretexto do Extremo Oriente como tópico de análise sobretudo cultural, antropológica, histórica e literária. Em contraste com *Cancioneiro chinez*, pela sua dimensão e diferença genológica, a prosa moraesiana põe a descoberto a ambivalência discursiva que caracterizou o final do século XIX a respeito da China, radicada na oposição entre passado valorativo e contemporaneidade disfórica. Verificámos que a China contemporânea, ao contrário da China clássica glosada em *Cancioneiro chinez*, é alvo de repúdio na prosa de Moraes e a ela se associa uma estética do grotesco, que tem ecos em escritores como Eça de Queirós e Camilo Pessanha. Em flagrante contraste com essa China tida como caduca está o Japão, através do qual Moraes dá azo a um imaginário idílico, mas, tal como a China dos poetas clássicos de António Feijó, é um Japão situado num tempo outro distante e imune à influência ocidental, simbolicamente coincidente com o período áureo da história da expansão portuguesa. O autor introduziu na modernidade europeia a ancestralidade extremo-oriental através da recuperação de valores autóctones e residuais, deslocados em relação a essa modernidade que é posta em causa, assim verbalizando uma nostalgia conservadora. Esta encenação do pré-moderno, ou configuração reaccionária, do Extremo Oriente assenta na contiguidade entre espaço e tempo que a figura da *musumé* assegura. Ficou, pois, demonstrado que, na prosa moraesiana, a *musumé* é configurada como um resquício anacrónico da

tradição, que o autor entrevê, enquanto metonímia e emblemática do Japão, como força salvífica do homem ocidental em geral, tanto quanto ela teria sido para ele.

Com base nos dois estudos de caso que compõem esta dissertação, e apoiados na literatura crítica sobre o orientalismo anglo-francês, que fomos referenciando ao longo do nosso percurso, propomos que a axiologização espaço/tempo/género se constitua como ponto de partida para a análise de outras formas de intercâmbio cultural produzidas não apenas localmente, a nível do sistema português, mas também a nível de outros discursos europeus. Porque é esta retórica que defendemos funcionar como estrutura profunda ou latente da tradução cultural do Extremo Oriente pelo filtro europeu finissecular, no sentido em que seria independente do meio de contacto (livresco ou real) e do tipo de mediação (directa ou indirecta) entre autor empírico e geografia textualizada.

A tradução cultural, como ficou claro no Capítulo 2, é o conceito-chave que subjaz ao argumento defendido, em que o género feminino, enquanto categoria analítica e descritiva, se transforma numa ponte epistemológica entre autor e espaço; transforma-se, no fundo, e como a análise do *corpus* tornou patente, numa categoria de tradução cultural, que sustenta e unifica a rede de valorização imagética que os autores, dentro da sua especificidade geocultural, criam em torno do Extremo Oriente. Considerada como o culminar de um processo de tradução cultural desse espaço, a feminização do Oriente funciona como paradigma discursivo e retórico do orientalismo literário informado pelo *corpus*.

Com efeito, o *corpus* mostra como a tradução cultural equivale ao que João Ferreira Duarte descreveu como a “antropologização da tradução: tudo o que é humano é representável sob a forma de tradução” (2008: 175). Ao traduzirem a sua compreensão do Extremo Oriente por meio da representação da mulher extremo-oriental, os autores colocam em contacto diferentes horizontes de expectativa e de leitura – os seus e os dos leitores –, ilustrando, pelo menos, duas formas distintas de diálogo intercultural com o



Extremo Oriente. Estas duas formas de diálogo são documentadas por Gil de Carvalho (1993: 78) como dois tipos de exotismo, que têm por base a distância que separa autor e espaço, exotismos esses que o nosso *corpus* exemplifica: exotismo importado e exotismo vivido, que equivalem, respectivamente, a uma viagem livresca – ou, se quisermos, a uma “escrita orientalista em segundo grau” (Grossegessse 1997 citado em Lima 2003: 135) – em oposição a uma viagem real ou, se quisermos, escrita orientalista em primeiro grau.

Se António Feijó toma como ponto de partida um texto preexistente em língua francesa, que é objecto de apropriação e reescrita, Wenceslau de Moraes parte sobretudo de uma observação directa, conquanto também ela mediada quer pela sua experiência real, e por isso sempre relativa, do Japão, quer pela mitificação desse Oriente pela literatura ocidental. Pudemos assim constatar que os estetas traduzem sem originais e comprovar, desta forma, que a tradução cultural vai além de mero texto traduzido. Vimos que o primeiro oferece uma antologia que, enquanto tradução indirecta, põe em prática uma poética idealizada do que seria a lírica amorosa da China clássica, cimentada à luz do que foi o medievalismo português. O segundo oferece sobretudo (con)texto, ao verbalizar e reformular para o leitor português uma experiência de percepção e apreensão do Japão. Há, em ambos os sentidos, uma perda do original, a mesma que João Ferreira Duarte considera ser o escândalo da tradução e para o qual o paradigma da tradução cultural veio chamar a atenção: “Nenhum original, portanto, apenas traduções de traduções, ou apenas traduções: o escândalo da tradução não é senão a perda do original” (Duarte 2001a: 9). Tanto para o tradutor-esteta como para o etnógrafo-tradutor não há um texto original; há antes um tecido cultural e uma fruição estética que se reescrevem e inscrevem, propondo ambos não tanto a sua ideia de original mas antes a de uma originalidade oriental.

No âmbito das mediações culturais que cada esteta protagoniza, quer António Feijó, com a sua experiência exclusivamente literária com o Extremo Oriente, quer Wenceslau

de Moraes, cujo relacionamento foi muito além do literário, tendem a ser apelidados, na recepção crítica, de cosmopolitas. Tal classificação é, porém, problemática, tendo em conta a dinâmica da tradução cultural que, como argumentámos, subjaz à retórica orientalista que os autores professam.

Para Luís de Magalhães, a atitude positiva do tradutor-esteta de abertura ao que seria a novidade asiática e ao diálogo intercultural e inter-artístico leva-o a considerar *Cancioneiro chinês* como exemplo de “cosmopolitanismo na arte” (1903: 121). Já a práxis epistemológica de Wenceslau de Moraes, assente no *ethos* da observação participante, em que o sujeito observador está implicado na exterioridade cultural que descreve, torna-o aparentemente partidário de uma visão que Daniel Pires descreveu como uma “visão universalista da humanidade, aberta, receptiva a diferentes valores, não dogmática, à revelia do eurocentrismo, que era apanágio de muitos dos escritores da época” (1999: 5). O historiador macaense José Maria Braga (1897-1988) partilha esta mesma visão numa crónica publicada no *Jornal de Macau* por ocasião da morte do autor: “His was an ardent belief in the brotherhood of man. In him there was no distinction of race or clime, and in adopting Japan as his home, living among its people as one of themselves, he proved the cosmopolitan nature of his sympathies” (1929: 4). Em reforço destas opiniões, respectivamente universalista e cosmopolita da obra moraesiana, está, como aludimos, a classificação, também ela pela crítica, da sua literatura como uma literatura da piedade, porque seria testemunho do humanismo que o autor professa entusiasticamente face à diversidade cultural.

Sobretudo Moraes é distinguido por oferecer uma visão que a crítica considera mais ecuménica por retirar do anonimato uma cultura distante, que o teria ajudado a encontrar a sua própria humanidade. O autor convidou, através da sua prosa, tal como António Feijó o fizera através da sua tradução poética, o leitor português finissecular a

abandonar o seu eurocentrismo e a deslocar-se para a periferia geográfica da Europa. Nas palavras avisadas de Armando Martins Janeira, “Wenceslau de Moraes é declaradamente adversário das ideias imperialistas do Ocidente, que constantemente combate prenunciando o seu declínio: [...] pelo seu profundo humanismo atinge a verdadeira compreensão do Oriente e dos seus grandes problemas humanos” (1993: 24). Mas será legítimo, perguntamo-nos, e atendendo ao que ficou exposto nesta dissertação, classificar-se de cosmopolita uma abertura ao diálogo com o Outro oriental que é, na verdade, limitada, na medida em que a afectação pelo elemento exterior é mediada por um imaginário subjectivo que conjuga a experiência empírica com uma memória histórica, cultural e literária partilhada pelo leitor português e suportada por textos e autores da tradição literária europeia?

Em nosso entender, parece-nos haver, na recepção crítica do *corpus* e dos autores analisados, uma confusão entre predisposição para o diálogo com o oriental e cosmopolitismo ou universalismo, conceitos que se tornam cada vez mais presentes no final do século XIX mas que nunca são claramente definidos ou distinguidos. Subscrevemos Boaventura de Sousa Santos quando define o trabalho cultural de tradução em termos de hospitalidade da diferença (metáfora que introduzimos no Capítulo 2), ou seja, como “um trabalho argumentativo, assente na emoção cosmopolita de partilhar o mundo com quem não partilha o nosso saber ou a nossa experiência” (2003: 42). É essa emoção ou motivação cosmopolita que, para nós, impele os autores na sua missão de (re)escrita do Oriente, mas que acaba por ser contrariada, a nível do enunciado textual, pelas suas opções retóricas e imagéticas, pelas regularidades discursivo-estilísticas que procurámos evidenciar. Realçamos que essas opções relegam a mulher para uma posição de dependência e acentuam a repartição tradicional dos papéis de género, fazendo eco das relações coloniais que põem em causa essa emoção ou motivação cosmopolita pelo manifesto paternalismo

colonial e verificando-se assim o alerta de Tzvetan Todorov (1989: 335) para o risco de a visão universalista dar lugar ao etnocentrismo.

Contrastámos preferencialmente este tipo de diálogo intercultural com a poética da representação do Oriente posta em causa por Edward Said. Do quadro traçado pelo ensaísta, que discutimos no Capítulo 1, são duas as principais estruturas de apreensão do Oriente que, em nosso entender, sustentariam e interligariam os demais orientalismos literários, independentemente do vínculo real da representação orientalista e do produtor dessa representação ao espaço empírico glosado, estruturas essas que o nosso *corpus* respeita. A saber: a projecção pela escrita de uma ideia europeia de Oriente e a sustentação dessa ideia por meio da citação, intertextual ou intersemiótica, de uma rede preexistente de autores, textos e motivos.

Tendo nós desenvolvido as nossas proposições a partir da constatação, na literatura crítica relativa aos principais orientalismos europeus, da tendência europeia para feminizar o Oriente no século XIX e aí vislumbrado um exercício de tradução cultural, importa então salientar que a tradução cultural que o nosso estudo exemplifica não pode, por consequência lógica, restringir-se ao *corpus* nem ao orientalismo literário português. Em reforço dessa retórica orientalista de feminização do Extremo Oriente como um modo *particular* de tradução cultural, verificámos a conjugação de especificidades locais, particulares ao *corpus*, com especificidades transnacionais, as mesmas que consideramos comuns aos principais orientalismos europeus, em particular o anglo-saxónico e o francês, e que nos foi possível identificar através do postulado saidiano e de estudos críticos nele apoiados.

Queremos com isto concluir que, por um lado, a feminização do Extremo Oriente faz parte do programa finissecular de tradução cultural do Oriente pela Europa, que passaria pela esteticização, erotização e exotização da mulher oriental. Por outro lado, o *cor-*

*pus* analisado estrutura-se em constante diálogo com a memória histórico-cultural e literária portuguesas, donde sobretudo *Cancioneiro chinez* como eco da lírica medieval galego-portuguesa e a inscrição da prosa de Wenceslau de Moraes na tradição mítico-simbólica das narrativas de viagem e no espírito de aventuras de um Fernão Mendes Pinto. Este diálogo com momentos-chave reforça, a nosso ver, o orientalismo descontínuo que caracteriza o relacionamento de Portugal com o Extremo Oriente. A própria agenda de sublimação do Extremo Oriente que os nossos autores tomam como ponto de partida contraria as principais tendências, mas de modo algum únicas, que a literatura crítica tem identificado para os orientalismos anglo-saxónico e francês, em que predomina um olhar sobre o Oriente que se afirma explicitamente como eurocêntrico e colonial. Já a dinâmica mais geral de apreensão do Oriente pelo seu conteúdo estético, que insere a retórica orientalista constatada nesses principais orientalismos europeus, reforça o nosso entendimento da literatura orientalista em foco como resultado de um efeito de contágio entre literaturas europeias, o que faz da figura feminina e da feminização do Oriente lugares-comuns dos demais orientalismos. Esse efeito de contágio é tornado visível, como ficou claro, sobretudo por meio da citação.

Relembramos, neste sentido, o apelo de Maria Tymoczko para que as abordagens teóricas à tradução cultural sejam suficientemente abrangentes, flexíveis e provisórias para que possam ser aplicadas à maior diversidade possível de contextos: “In sum, useful theories of cultural translation must be applicable to and functional in many different cultural and ideological contexts, relevant to many text types, adaptable to many subject positions and geopolitical interests, and relevant to a culture whether it is the source or the receptor” (Tymoczko 2010: 249). É nossa convicção que a citação corresponde a um nível de interacção cultural e literária localizável no texto, onde se revelam, de forma mais ou menos explícita, as leituras feitas e os autores visitados em cada nova (re)escrita

do/sobre o Oriente. A ênfase citacional que explorámos, embora sem a exaustividade que gostaríamos e que seria possível desenvolver, procurou mostrar que a citação é um procedimento eficaz na construção do diálogo inter- e transcultural visado por cada um dos estetas analisados, em particular no reforço da feminização discursiva do Oriente como estrutura latente do orientalismo literário. Defendemos, portanto, que a citação é um instrumento importante ao serviço da tradução cultural que se pretende encenar e dá, além disso, consistência e visibilidade ao arquivo ou biblioteca *orientalis* sugerido por Edward Said (2004a: 47), a que aludimos no Capítulo 1. É sobretudo com esta ideia de biblioteca ou arquivo que pretendemos fechar estas considerações finais, porque nos parece operativa para o estudo de um qualquer discurso orientalista.

De acordo com Edward Said, no século XIX a relação entre o orientalista e o Oriente era predominantemente textual (Said 2004a: 60). O texto orientalista seria o resultado de uma selecção cumulativa de motivos, textos e autores que, à força de serem citados por autores e em textos outros, participam de um diálogo ou rede orientalista e orientalizante mais vasto. Teria sido o recurso coerente a essa biblioteca que, para o ensaísta, teria permitido a promoção e perpetuação do mito do “mau” Oriente, ao mesmo tempo que, como ilustrado pelo nosso *corpus*, promoveu e perpetuou o mito do “bom” Oriente, em oposição a uma Europa finissecular em crise, sobretudo moral e artística. Dito doutro modo, esse arquivo ou biblioteca, pela sua riqueza informativa, funcionaria como um repositório autorizado de conhecimento sobre o Oriente (é neste sentido que usamos o adjetivo *orientalis*), cuja análise permitiria tornar visível as ambiguidades ou continuidades discursivas que têm historicamente pautado as relações entre Ocidente e Oriente. A biblioteca *orientalis* desempenha assim um papel crucial na formação do imaginário dos autores e seria uma fonte importante para a construção de uma história literária transnacional do orientalismo. Seria esse repositório, essa grande família de ideias e

valores (Said 2004a: 47), que actuaría como matriz – ou estrutura profunda – para validar cada nova elaboração textual sobre o Oriente. Desse arquivo, que se comporta tal qual um sistema dinâmico com centros, periferias e zonas intermédias em constante mutação, fariam parte vários arquivos ou bibliotecas nacionais (subarquivos/sub-bibliotecas). Desta perspectiva sistémica, os autores do nosso *corpus* integram e alimentam uma biblioteca sobre o Oriente em língua portuguesa, mostrando que uma experiência ou um discurso ecoa ou se assemelha a uma experiência ou a um discurso anteriores. No fundo, do ponto de vista do enunciado literário, António Feijó exemplifica uma biblioteca *orientalis* em tradução para português, enquanto Wenceslau de Moraes privilegia uma biblioteca intertextual. Mais importante é o modo como a biblioteca *orientalis*, ao apoiar e reforçar a feminização do Extremo Oriente, ajuda a criar junto dos autores que a ela recorrem a crença numa consistência e numa distinção ontológicas que singularizariam o Oriente como espaço (do) feminino e o tornariam tão atractivo ao escritor europeu. Queremos, portanto, afirmar que este simulacro do Oriente sobrevive grandemente da biblioteca *orientalis*, que o ajuda a promover.

Segundo, por exemplo, Christine Montalbetti, em *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, a relação do viajante com o mundo é sempre mediada pela biblioteca, porque “la bibliothèque exerce sur mon texte un pouvoir de modélisation. En ce sens, elle constitue un filtre entre ma plume et le monde. [...] [E]lle en fournit un dessin *a priori*” (1997: 54). Ao mesmo tempo que a biblioteca tem a capacidade de mediar e modalizar o discurso sobre o Oriente, o conhecimento na primeira pessoa do mundo exterior – proporcionado pela viagem – pode permitir a revisão ou a actualização dessa biblioteca (Montalbetti 1997: 197-236). Como espaço também ele de tradução cultural, onde textos, representações culturais e subjectividades distintas se encontram e dialogam, essa biblioteca evidencia, sobretudo através da opção pelo intertexto, a receptividade do nosso *cor-*

*pus*, conquanto adstrito à circunstância geocultural que cada autor integra, às preocupações dos principais orientalismos literários europeus. Outrossim, por via do intertexto, que seria então um meio de garantir a entrada na biblioteca *orientalis*, constata-se que António Feijó e Wenceslau de Moraes rasuram grande parte da sub-biblioteca existente em português sobre o Oriente, em concreto o legado missionário, obrado entre Quinhentos e Setecentos, procurando antes legitimar o seu discurso através de uma vinculação à produção literária de sistemas orientalistas que seriam mais centrais ou prestigiantes.

O predomínio da mediação livresca em línguas francesa e inglesa reforça a importância destes sistemas – onde os estudos orientais estariam a registar um maior crescimento no final do século XIX e princípios do XX – na formação do orientalismo literário português, ao mesmo tempo que consolida a posição subsidiária e periférica deste orientalismo. Periférica porque Portugal é um país tipicamente considerado mais periférico dentro das relações de poder que dominam o sistema literário e cultural europeu; periférica porque as geografias imaginárias que se importam são periféricas ao imaginário anglo-francês analisado por Edward Said em *Orientalismo*, assim como ao próprio sistema português, em que, mediante o contexto finissecular em foco, as atenções políticas estavam centradas em África, tendo Portugal acedido, apesar da intermediação privilegiada por meio de Macau, à periferia (Extremo Oriente) por via de patrimónios literários mais centrais; periférica também porque a geografia imaginária analisada é uma geografia esteticizada através de uma figura marginalizada (a mulher) tanto na sociedade oitocentista europeia como nas culturas asiáticas estudadas, a que se atribui a missão de estabelecer o elo comunicativo entre periferias culturais (Portugal e o Extremo Oriente).

Um passo importante de modo a elaborar e sustentar de forma mais consistente a posição do orientalismo literário português nos demais orientalismos europeus e a consolidar a retórica aqui exposta e analisada seria alargar o estudo a um acervo literário mais



diversificado – não apenas de autores e textos, mas também de espaços geográficos (do Extremo Oriente ao Oriente mediterrânico) e períodos históricos (recuando até aos relatos quinhentistas, onde podem encontrar-se práticas proto-orientalistas). O objectivo seria completar a biblioteca *orientalis*, em particular o mapa de influências do orientalismo português, e facilitar a definição dos contextos históricos em que esta retórica se intensificou e desempenhou uma função ideológica mais vinculada, bem como avançar características que sejam simultaneamente globais e locais, ou seja, comuns à retórica orientalista europeia e particulares do orientalismo literário português. Só mediante esse estudo mais alargado se poderá compreender se o triplo exotismo que identificámos – espaço (extremo Ocidente/Extremo Oriente), tempo (moderno/medievalizante, passado/presente/futuro, tradição/progresso/descaracterização da cor local) e género (homem/mulher, activo/passivo) – pode também ele ser considerado como um traço constante do orientalismo literário português e se esse mesmo triplo exotismo se atém ou não a espaços geográficos concretos. A localização preferencial num cenário remanescente de um Portugal medieval ou que propõe um regresso ao esplendor do Portugal quinhentista, mas um regresso que se faz por um silêncio, para nós, incomodativo em relação às fontes missionárias e históricas nacionais, assim como a tonalidade saudosista, que tolda as poesias de *Cancioneiro chinês* e a fase mais final da prosa de Wenceslau de Moraes, são hipóteses a desenvolver de possíveis particularidades do orientalismo literário em português.

Como evidenciado pelas teias relacionais que acabámos de expor, nesta dissertação apostámos, desde o início, num posicionamento transdisciplinar, pelo qual procurámos justapor horizontes disciplinares e retóricos vários, para melhor fundamentar as proposições e linhas de reflexão crítica que fomos desenhando. Estas linhas pretendem ser um contributo para clarificar e aprofundar a compreensão da relação histórico-cultural e literária entre Portugal, China e Japão. Contribuem, ao mesmo tempo, para a história da

ideologia feminista e para o debate em torno do género em Portugal, reflectindo hierarquias políticas e ideológicas directamente ligadas à construção dessa categoria social.

Reconhecemos, no entanto, que o percurso que seguimos, embora variado, foi bastante moldado por modelos teóricos e contributos disciplinares provenientes sobretudo de uma tradição ocidental. Foi através desses contributos que procurámos encontrar o nosso próprio caminho e dar a nossa contribuição em português. Conquanto a direcção do nosso estudo privilegiasse a recepção em Portugal, mais vozes poderiam ter sido trazidas sobretudo da crítica chinesa e japonesa, em particular desta última, para a qual um conhecimento mais avançado da língua japonesa teria, decerto, facilitado o nosso acesso a muitos textos críticos sobre a obra de Wenceslau de Moraes (veja-se, por exemplo, a produção ensaística de Okamura Takiko). A impossibilidade de, durante o período de pesquisa, visitar o Império do Sol Nascente e de conhecer as paisagens que Moraes habitou, bem como o museu erigido em sua memória, na vila de Tokushima, disponibilizando documentação sem dúvida relevante para o nosso estudo, não nos parece, contudo, ter prejudicado gravemente no cumprimento dos objectivos a que nos propusemos, mas teria, com certeza, enriquecido este trabalho e clarificado as problemáticas abordadas. Também não podemos deixar de reiterar a limitação do *corpus* analisado, que nos fez evocar, por diversas ocasiões, outros textos e autores coevos dos estetas tratados para mostrarmos que as nossas conclusões podem ser extensíveis ou, pelo menos, colocadas em relação a outros nomes da literatura portuguesa finissecular.

Na verdade, faz parte dos nossos objectivos estender o argumento desenvolvido neste estudo a outros nomes contemporâneos de António Feijó e Wenceslau de Moraes, que referenciámos nesta dissertação pelo papel, mais ou menos activo, desempenhado no diálogo intercultural com o Extremo Oriente. Referimo-nos especificamente ao poeta e jurista Alberto Osório de Castro e à voz praticamente desconhecida de, também ela poeta,

Maria Tamagnini. Destacamos sobretudo Tamagnini por duas razões: primeira, por ser uma voz feminina, dentro da pluralidade de autorias masculinas, que veio poetizar, a partir da sua experiência de Macau, a condição social da chinesa e da macaense. Segunda, a sua poesia (*Lin-Tchi-Fá*, 1925) estabelece um claro paralelismo intertextual com *Cancioneiro chinês*. A análise da sua obra, que seria proveitoso conjugar com a de Luís Guimarães, Filho (*Idyllios chineses*, 1897), seria importante para apurar o papel da reescrita na manutenção das modas literárias orientalizantes e para aprofundar as implicações da retórica orientalista de feminização do Extremo Oriente no sistema literário português, que importa investigar de modo a compreendermos se diferem ou não em função do género do autor empírico. Particularmente importante para nós seria aventurarmo-nos pelo texto traduzido como pretexto para o diálogo entre o sistema literário português e o sistema literário extremo-oriental, no sentido em que falta proceder ao levantamento e à sistematização das traduções existentes em língua portuguesa de textos originalmente escritos em línguas asiáticas, nomeadamente em chinês e em japonês, que são os sistemas de que nos ocupamos. Este trabalho de seriação, cuja relevância para a história da tradução em Portugal é evidente, não está feito e poderia contribuir para a compreensão da formação dos hábitos de leitura em Portugal – ou seja, a formação da biblioteca *orientalis* em português – e da entrada do exótico no imaginário e no quotidiano dos leitores. O estudo descritivo das traduções compulsadas permitiria compreender, em especial, a evolução da abertura ao exterior do sistema cultural português e precisar o ciclo de vida das modas literárias orientalizantes. Permitiria ainda determinar as implicações político-ideológicas da tradução na importação, reformulação e manipulação de identidades culturais, bem como reforçar a importância mediadora de sistemas com maior prestígio na literatura europeia e o seu impacto na formação literária, estética e imagética dos escritores nacionais.

Em suma, a história do orientalismo literário em Portugal, que integra a história da tradução, assim como da história da tradução em Portugal faz parte o fenómeno finisse-  
cular do orientalismo literário, é uma história dos autores, dos textos, dos motivos e das  
imagens que exploram as valências do Oriente, dentro de circunstâncias histórico-  
-culturais e de um quadro de referências literárias e artísticas específicas. Trata-se sobre-  
tudo de uma história de contactos e diálogos que mostram a possibilidade de escrever um  
episódio da história da tradução cultural em Portugal.

Não resistimos a terminar esta etapa da nossa investigação com uma nota à maneira  
de Wenceslau de Moraes, embora sem o primor versificatório que António Feijó tanto  
apreciava: se o presente estudo tiver algum proveito, oferecendo argumentos sólidos  
sobre a retórica orientalista de feminização do Extremo Oriente aos que se contentam  
com um punhado de noções concernentes à história literária do diálogo entre Portugal e  
esse Oriente, que hoje em dia não é lícito ignorar – e tantos são os europeus que o igno-  
ram! –, daremos por satisfeitos os nossos intentos.

## Bibliografia

### Bibliografia primária

FEIJÓ, ANTÓNIO

2005. *Poesias dispersas e inéditas*. Prefácio, fixação de texto e notas por J. Cândido Martins.

Porto: Edições Caixotim.

2004. *Poesias completas*. Prefácio, fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim.

1981. *Sol de Inverno, seguido de vinte poesias inéditas*. Introdução, bibliografia e notas de Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1922. *Sol de Inverno – ultimos versos (1915)*. Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.

FEIJÓ, ANTÓNIO (trad.)

1903. *Cancioneiro chinês*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão.

1890. *Cancioneiro chinês*. Porto: Magalhães & Moniz Editores.

MORAES, WENCESLAU DE

2008. *O Culto do chá*. Ilustrações de Yoshiaki. Lisboa: Relógio D'Água.

2006. *Ó-Yoné e Ko-Haru*. Introdução e notas de Tereza Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2004. *Fernão Mendes Pinto no Japão*. Introdução e organização de Ana Paula Laborinho. Lisboa: Instituto Camões e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1998. *Mensagens de Honshu e de Shikoku. A Correspondência de Wenceslau de Moraes para Vicente Almeida d'Eça*. Introdução, transcrição, notas e comentários de Jorge Dias. [S.l.]: Instituto Português do Oriente.

1993a. *Wenceslau de Moraes. Notícias do exílio nipónico*, tomo I. Prefácio, transcrição, comentários e notas de Jorge Dias. Macau: Instituto Cultural/Comissão Territorial para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

- 1993b. *Venceslau de Moraes. Notícias do exílio nipónico*, tomo II. Prefácio, transcrição, comentários e notas de Jorge Dias. Macau: Instituto Cultural de Macau/Comissão Territorial para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- 1993c. *Cartas do Extremo Oriente*. Organização, introdução e notas de Daniel Pires. Lisboa: Fundação Oriente.
1988. *Do Kansai a Shikoku. Traços da última jornada de Venceslau de Moraes*. Transcrição, comentários e notas de Jorge Dias. Macau: Instituto Cultural de Macau.
1985. *A Vida japonesa – terceira série de cartas do Japão (1905-1906)*. Porto: Lello & Irmão, Editores.
1973. *Relance da alma japonesa*. 2.<sup>a</sup> edição. Prólogo de Armando Martins Janeira. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.
1973. *Os Serões no Japão*. 2.<sup>a</sup> edição. Introdução de Armando Martins Janeira. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.
1972. *Relance da história do Japão*. 2.<sup>a</sup> edição. Introdução de Armando Martins Janeira. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.
1971. *Traços do Extremo Oriente*. 2.<sup>a</sup> edição. Introdução de Armando Martins Janeira. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.
1944. *Cartas íntimas de Wenceslau de Moraes*. Prefácio e anotações de Ângelo Pereira e Oldemiro César. Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade.
- [1928a]. *Cartas do Japão – 2.<sup>a</sup> série, vol. I (1907-1908)*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora.
- [1928b]. *Cartas do Japão – 2.<sup>a</sup> série, vol. II (1909-1910)*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora.
- [1928c]. *Cartas do Japão – 2.<sup>a</sup> série, vol. III (1911-1913)*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora.
1916. *O “Bon-Odori” em Tokushima – caderno de impressões íntimas*. Porto: Livraria Magalhães & Moniz. Disponível em <http://archive.org/details/obonodoriemtokus00mora>.

1906. *Paisagens da China e do Japão*. Lisboa: Livraria Tavares Cardoso. Disponível em <http://purl.pt/6426>.
1905. *Cartas do Japão. II – um anno da guerra (1904-1905)*. Prefácio de Vicente Almeida d'Eça. Porto: Livraria Magalhães & Moniz. Disponível em <http://archive.org/details/cartasdojapo01moragoog>.
1905. *O Culto do chá*. Ilustrações de Yoshiaki. Kobe: Typographia do “Kobe Herald”. Disponível em [https://bdigital.sib.uc.pt/bg1/UCBG-R-36-18/UCBG-R-36-18\\_item1/index.html](https://bdigital.sib.uc.pt/bg1/UCBG-R-36-18/UCBG-R-36-18_item1/index.html).
1904. *Cartas do Japão. Antes da guerra (1902-1904)*. Prefácio de Bento Carqueja. Porto: Livraria Magalhães & Moniz. Disponível em <http://archive.org/details/cartasdojapo00moragoog>.
1897. *Dai-Nippon (o grande Japão)*. Lisboa: Imprensa Nacional. Disponível em <http://www.archive.org/details/dainipponogrand00moragoog>.

WALTER, JUDITH

1867. *Le Livre de jade*. Paris: Alphonse Lemerre.
1865. Variations sur des thèmes chinois d'après les poésies de Su-Tchou, Sou-Ton-Po, Thou-Fou, Li-Taï-Pé et Kouan-Tchau-Lin. *L'Artiste* I (Jan./Jun.): 261, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229234h/f289.image.r=l'artiste%20tome%20I.langFR> (consultado em Março de 2009).
1864. Variations sur des thèmes chinois d'après des poésies de Li-taï-pé, Thou-fou, Than-jo-su, Houan-tchan-lin, Haon-ti. *L'Artiste* I (Jan./Jun.): 37-38, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229232r.r=l'artiste%20revue.langFR> (consultado em Março de 2009).

## Bibliografia secundária

A. DE A.

1923. *Ó-Yoné e Ko-Haru*, por Wenceslau de Moraes. *Ilustração portuguesa* 920 (2.<sup>a</sup> série, 6 Out.): 462.

AA.VV.

2004. *Os Portugueses e o Oriente. Sião – China – Japão, 1840-1940*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

1961. *Dictionnaire illustré des auteurs français*. Paris: Seghers.

[Sociedade de Geografia de Lisboa]. 1955. *Wenceslau de Moraes no seu primeiro centenário*.

Lisboa: Livraria Luso-Espanhola.

ABREU, ANTÓNIO GRAÇA DE (trad., pref. e notas)

1996. Prefácio. In *Poemas de Li Bai*. 2.<sup>a</sup> edição. Macau: Instituto Cultural de Macau, 13-46.

1991. Prefácio. In *Poemas de Bai Juyi*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 13-43.

ABREU, BERNARDINO FREITAS

2006. O Japão na visão de Oliveira Lima. *Revista intellectus* II, <http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano5n2/Texto%20de%20Bernadinho.pdf> (consultado a 23 de Fevereiro de 2008).

AGOSTINHO, JOSÉ

1927. *Historia da literatura portuguesa*. Porto: Figueirinhas.

AGUIAR E SILVA, VÍTOR DE

2002. *Teoria da literatura*. 8.<sup>a</sup> edição. Coimbra: Almedina.

1994. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia.

ALMÁRCEGUI, PATRICIA

2003. Orientalism: Twenty Years On. *Quaderns de la Mediterrània* 3-4: 255-259, <http://www.ie.med.org/publicacions/quaderns/4/aalmarcegui.pdf> (consultado em Novembro de 2007).

ALMEIDA, CATARINA NUNES DE

2012. *Migração silenciosa – marcas do pensamento estético do Extremo Oriente na poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

ÁLVARES, JOSÉ

1985. A Visão do Oriente em Wenceslau de Moraes. *Nam Van* 12: 24-26.

ALVES, SUSANA

[S.d.]. S.v. “Locus amoenus”. In *E-Dicionário de termos literários*. Coordenação de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt> (consultado em Setembro de 2011).



AMOSSY, RUTH

1984. Stereotypes and Representation in Fiction. [Tradução de Therese Heidingsfeld.] *Poetics Today – Representation in Modern Fiction* 5 (4): 689-700.

ANDERSON, BENEDICT

2005. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Tradução de Catarina Mira. Lisboa: Edições 70.

ANDRADE, ADRIANO DA GUERRA

1999. *Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

ANDRADE, MIRANDA DE

1965. O “Cancioneiro chinês” de António Feijó. *Ocidente* LXIX: 89-102.

ANÓNIMO

1955. Centenário de Wenceslau de Moraes. *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa* 4-6 (73.<sup>a</sup> série, Abr./Jun.): 271-277.

1954. Wenceslau de Moraes. Uma Vida aventureira e infeliz. *O Primeiro de Janeiro*, 2 de Junho, 3-4.

1924. Uma Poesia inédita de Gonçalves Crespo. *Tríptico: arte, poesia, crítica* 2 (série 1, 1 Maio): 4.

1907. Drift of London Literary Talk – Judith Gautier. *New York Times*, 8 de Junho, 369, <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=FA0712F9355417738DDDA10894DE405B878CF1D3> (consultado em Outubro de 2008).

1897. “Idyllios chineses” por Luiz Guimarães, Filho. *Branco e negro: semanario illustrado* 47 (1.<sup>o</sup> ano, 21 Fev.): 335.

1890a. Antonio Feijó. *O Lima*, Novembro.

1890b. O Novo livro de Antonio Feijó. *A Imprensa. Revista scientifica, litteraria e artistica* 62: 112.

ANTONIO MOLINA, CÉSAR

2008. Wenceslau de Moraes: literatura de la piedad. Suplemento *ABCD*, do jornal *ABC*, 27 de Dezembro, 10-12.

APPLETON, WILLIAM W.

1951. English Chinoiserie. In *A Cycle of Cathay – The Chinese Vogue in England during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nova Iorque: Columbia University Press, 90-120.

APTER, EMILY

2006. *The Translation Zone – A New Comparative Literature*. Princeton e Oxford: Princeton University Press.

2001. On Translation in a Global Market. *Public Culture* 13 (1): 1-12.

ARAÚJO, ANA CRISTINA

1999. Luzes e orientalismo. In *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*. Coordenação de Ana Maria Rodrigues e António Manuel Hespanha. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 97-115.

ARAÚJO, MATILDE ROSA

1955. Wenceslau de Moraes e o amor da infância. *Comércio do Porto*, 8 de Março.

ARESTA, ANTÓNIO

2011. Revisitando o Boletim Oficial de Macau. *Jornal Tribuna de Macau*, 15 de Dezembro, <http://www.jtm.com.mo/view.asp?dT=392902001> (consultado em Setembro de 2011).

ARISTÓTELES

2000. *Poética*. 6.<sup>a</sup> edição. Tradução, introdução e prefácio de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ASAD, TALAL

2008. O Conceito de tradução cultural na antropologia britânica. In *A Cultura entre tradução e etnografia*. Organização de João Ferreira Duarte. Tradução de Sara Ramos Pinto. Lisboa: Vega, 13-41.

ASHBROOK, WILLIAM, e HAROLD POWERS

1991. *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*. Nova Jersey: Princeton University Press.

ASHCROFT, BILL, e PAL AHLUWALIA

1999. *Edward Said: The Paradox of identity*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITHS, e HELEN TIFFIN

2002. *The Empire Writes Back*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

ASSIS, MACHADO DE

[1870]. *Phalenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier/Paris: E. Belhatte. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00210100#>.

AVELAR, ANA PAULA

2011. Orientalismo em Portugal: demandas e sistematizações. *Textos e pretextos. Oriente* 15: 104-107.

BACHMANN-MEDICK, DORIS

2009. Introduction: The Translational Turn. *Translation Studies – The Translational Turn* 2 (1): 2-16.

2006. Meanings of Translation in Cultural Anthropology. In *Translating Others*, vol. I. Edição de Theo Hermans. Tradução de Kate Sturge. Manchester, UK, e Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing, 33-42.

1996. Cultural Misunderstanding in Translation: Multicultural Coexistence and Multicultural Conceptions of World Literature. *EESE* 7, [http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/bachmann/7\\_96.html](http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/bachmann/7_96.html) (consultado em Outubro de 2010).

BAKER, MONA (ed.)

2010. *Critical Readings in Translation Studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

BANDIA, PAUL

2009. Translation Matters: Linguistic and Cultural Representation. In *Translation Studies in Africa*. Edição de Judith Inggs e Libby Meinjes. Londres e Nova Iorque: Continuum, 1-19.

BARFIELD, THOMAS (ed.)

1997. *The Dictionary of Anthropology*. Malden, MA, e Oxford: Blackwell Publishing.

BARREIRA, JOÃO

2003. Venceslau de Moraes. In *História da literatura portuguesa – do simbolismo ao modernismo*, vol. 6. Mem Martins: Publicações Alfa, 160-166.

BARREIROS, LEOPOLDO DANILO

1955. *A Paixão chinesa de Wenceslau de Moraes*. Macau: Instituto Português do Oriente/Livros do Oriente.

BARREIROS, PEDRO

2004. Relances da alma de Wenceslau de Moraes. *Oriente* 10: 3-18.

BARREIROS, PEDRO (int. e org.)

2007. *Evocação de Wenceslau de Moraes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Instituto Camões.

BARRENTO, JOÃO

2006. “Estes sábios do Tejo, os tradutores...” Tradução e cultura em Portugal. In *Actas do I colóquio de tradução e cultura*. Coordenação de Maria Augusta C. Miguel *et al.* Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 67-79.

2002. *O Poço de Babel – para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d’Água.

BARTHES, ROLAND

2007. *L’Empire des signes*. Paris: Seuil.

1979. *Lição*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.

1968. L’Effet de réel. *Communications. Recherches sémiologiques le vraisemblable* 11: 84-89.

BASSNETT, SUSAN

1998. The Translation Turn in Cultural Studies. In *Constructing Cultures – Essays on Literary Translation*. Edição de André Lefevere e Susan Bassnett. Clevedon: Multilingual Matters, 123-140.

1993-1994. Taking the Cultural Turn in Translation Studies. *Dedalus* 3/4: 171-179.

BAUDELAIRE, CHARLES

1996. *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard.

BAUDET, HENRI

1965. *Paradise on Earth. Some Thoughts on European Images of Non-European Man*.

Tradução de Elizabeth Wentholt. New Haven e Londres: Yale University Press.

BAUDRILLARD, JEAN

1991. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

BEAUVOIR, SIMONE DE

1976. *Le Deuxième sexe I. Les Faits et les mythes*. Paris: Gallimard.

BELTRAN, V.

1993. Decassílabo. In *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, 202-203.

BERLIN, ISAIAH

1997. Nationalism – Past Neglect and Present Power. In *The Proper Study of Mankind – An Anthology of Essays*. Edição de Henry Hardy e Roger Hausheer. Londres: Pimlico, 581-604.

BERMAN, ANTOINE

1999. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.

BERNARD, SUZANNE

1959. *Le Poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.

BERRINI, BEATRIZ

1992. Introdução. In *O Mandarin*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 15-69.

BESSA, ALBERTO

1887. N'um Leque. *A Perola. Revista litteraria* [2]: 65.

BHABHA, HOMI

1994. *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

1990. DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation. In *Nation and Narration*. Edição de Homi Bhabha. Londres e Nova Iorque: Routledge, 291-322.

BJÖRKMAN, GÖRAN (trad.)

1895. *Dikter*, de António Feijó. Norrtelje: [s.n.].

BLANTON, CASEY

2002. *Travel Writing: The Self and the World*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

BOHLS, ELIZABETH

1995. *Woman Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*. Cambridge e Melbourne: Cambridge University Press.

BORGES, MARIA PACHECO

1995 [1974]. *Chinesinha*. Macau: Instituto Cultural de Macau/Instituto Português do Oriente.

[BRAGA, JOSÉ MARIA]

1929. Wenceslau de Moraes (specially written by “J. M. B.” for the “Jornal de Macau”). *Jornal de Macau* [homenagem a Wenceslau de Moraes], 20 de Agosto, 4.

BRADBURY, STEVE

2005. On Li Bai’s “Jeweled stairs’ grievance”. *Cipher Journal*, [http://www.cipherjournal.com/html/bradbury\\_stairs.html](http://www.cipherjournal.com/html/bradbury_stairs.html) (consultado em Março de 2010).

BRANDT, STEFAN

2010. *TransAmerica? Cultural Hybridity and Transgendered Desire from the Colonial Era to Modernity*. In *Trans/American, Trans/Oceanic, Trans/lation: Issues in International American Studies*. Edição de Susana Araújo, João Ferreira Duarte e Marta Pacheco Pinto. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 247-261.

BRENNAN, TIMOTHY

2000. The Illusion of a Future: *Orientalism* as Travelling Theory. *Critical Inquiry* 26: 558-583.

BRÈQUE, JEAN-MICHEL

2009. A Salomé de Oscar Wilde. In *Teatro Nacional São Carlos – Salome, Richard Strauss*.

Lisboa: TNSC, 67-74. Disponível *online* em <http://www.saocarlos.pt/fotos/salome.pdf>.

BRIQUET, PIERRE E.

1945. *Pierre Loti et l'Orient*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.

BROCHADO, ALFREDO

1924. O Último livro, por Wenceslau de Moraes. *A Águia* 23-24: 187-188.

BROOKS, PETER

1993. *Body Work – Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, MA, e Londres: Harvard University Press.

BUDEN, BORIS, STEFAN NOWOTNY, SHERRY SIMON, ASHOK BERY, e MICHAEL CRONIN

2009. Cultural Translation: An Introduction to the Problem. *Translation Studies* 2 (2): 196-219.

BUDICK, SANFORD

1996. Crises of Alterity: Cultural Untranslatability and the Experience of Secondary Otherness.

In *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Edição de Sanford Budick e Wolfgang Iser. Stanford: Stanford University, 1-22.

BUESCU, HELENA CARVALHÃO

2007. Movimento, *flânerie* e memória cultural. In *Cesário Verde. Visões de artista*. Organização de Helena Carvalhão Buescu e Paula Morão. Porto: Campo das Letras, 27-45.

2001a. *Chiaroscuro. Modernidade e literatura*. Porto: Campo das Letras.

2001b. *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Ministério da Ciência e da Tecnologia.

1990. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Porto: Caminho.

BUESCU, MARIA LEONOR CARVALHÃO

1997. O Exotismo ou a estética do diverso na literatura portuguesa. In *Literatura de viagem. Narrativa, história, mito*. Organização de Ana Margarida Falcão, Maria Teresa Nasci-

mento e Maria Luísa Leal. Lisboa: Edições Cosmos, 565-578.

1992. Para uma gramática universal. In *Estudos Orientais III – O Ocidente no Oriente através dos descobrimentos portugueses*. Direcção de António Augusto Tavares. Lisboa: Instituto Oriental, 145-149.

1990. Uma Visão quinhentista de Pequim: o mito da cidade. *Revista de cultura* 3 (9): 81-90.

1986. *Ensaio de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.

1983. *O Estudo das línguas exóticas no século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação.

BURTON, RICHARD

1851. *Goa, and the Blue Mountains; or Six Months of Sick Leave*. Londres: Richard Bentley.

Disponível em <http://archive.org/details/goablueMountains00burtrich>.

CABRAL, ANTÓNIO

[1939]. *Dois diplomatas ilustres: um grande poeta e um notável orador – António de Castro Feijó, António da Cunha Sotto-Maior*. Lisboa: Bertrand.

CALDEIRA, CARLOS JOSÉ

1852. *Apontamentos d'uma viagem de Lisboa á China e da China a Lisboa*, vol. 1. Lisboa:

Typographia G. M. Martins. Disponível em <http://books.google.pt>.

CAMPOS, AGOSTINHO DE

1943. António Feijó e os seus versos. In *Falas sem fio (ajuntamento de crónicas etéreas) I – 1938 e 1939*. Lisboa: Livraria Bertrand, 302-308.

CAPITÃO, MARIA MARGARIDA DA SILVA FARIA

2012. *Entre duas civilizações: o universo de leituras em Wenceslau de Moraes*. Dissertação de Mestrado em Ensino do Português como Língua Segunda ou Estrangeira. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <http://run.unl.pt/bitstream/10362/7827/1/Dissertação%20M%20Margarida%20Capitão%20EPLSE%20março%202012.pdf>.



CARBONELL, OVIDIO

2008. O Espaço exótico da tradução cultural. In *A Cultura entre tradução e etnografia*, 57-77.

CARQUEJA, BENTO

1904. A Alma japonesa. In *Cartas do Japão. Antes da guerra (1902-1904)*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.

CARRIER, JAMES G.

1992. Occidentalism: the World Turned Upside-Down. *American Ethnologist* 19: 195-212.

CARTAXO, ALEXANDRE MANUEL RIBEIRO

1999. Wenceslau de Moraes: o Oriente começa em Macau. Cartas de Wenceslau de Moraes a Henrique Lopes de Mendonça. *Anais do clube militar naval CXXIX* (Jan./Mar.): 11-22.

CARVALHO, EDUARDO KOL DE

2004a. Morais e o Ukiyoé. O Imaginário nipónico visto e revisto por Wenceslau de Moraes nas estampas japonesas. In *O Armário milagroso: visões do Japão no final do século XIX através da gravura japonesa*. Exposição da colecção de Manuel Paias por ocasião do 150.º aniversário do nascimento de Wenceslau de Moraes. Coordenação de Andreia Martins e Manuel Duarte Paias. Lisboa: Associação de Amizade Portugal-Japão, 5-6.

2004b. A Alma japonesa. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa* 1-12 (série 122): 25-36.

CARVALHO, GIL DE

2010. *Uma Antologia de poesia chinesa*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Assírio & Alvim.

2004. *Poemas anónimos: turcos, mongóis, chineses e incertos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

1993. *Dama luminosa & outros escritos da China*. Lisboa: Hiena Editora.

CARVALHO, TITO AUGUSTO DE

1901. As Companhias portuguesas de colonização. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa* 4-6 (série 19): 265-381.

CARVALHO E RÊGO, FRANCISCO

1951. *Mui-Fá: versos chineses*. Macau: Imprensa Nacional de Macau.

CASANOVA, PASCALE

2008 [1999]. *La République mondiale des lettres*. 2.<sup>a</sup> edição. Paris: Seuil.

CASTILHO, ANTÓNIO FELICIANO DE

1997 [1872]. Advertencia. In *Teoria diacrónica da tradução portuguesa. Antologia (séc. XV-XX)*, de Carlos Castilho Pais. Prefácio de Nuno Júdice. Lisboa: Universidade Aberta, 148-154.

CASTRO, ALBERTO OSÓRIO DE

2008. Arte chinesa: o dom magnífico de Camilo Pessanha – um artigo de Alberto Osório de Castro. *Colóquio letras* 1-6, <http://coloquio.gulbenkian.pt/docs/Arte%20chinesa%20de%20Pessanha.pdf> (consultado em Março 2009).

2004a. *Obra poética*, vol. I. Introdução de José Carlos Seabra Pereira. Organização de António Osório. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2004b. *Obra poética*, vol. II. Organização de António Osório. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CASTRO, LOPO DE

1989. *Uma Arca encarnada de Mercedes Feijó*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima.

CATROGA, FERNANDO

1999. A História começou a Oriente. In *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*, 197-232.

CHADOURNE, MARC

1961. Le Parnasse à l'école de la Chine. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 13: 11-23.

CHAMBERLAIN, BASIL HALL

1939. *Things Japanese; Being Notes on Various Subjects Connected with Japan – for the Use of Travellers and Others*. 6.<sup>a</sup> edição. Londres: K. Paul, Trench, Trubner.

CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS-RENÉ

1966. *Génie du christianisme*, vol. I. Introdução de Pierre Reboul. Paris: Garnier-Flammarion.

CHAVES, ANABELA ALVES

2004. Japanese Legends and Wenceslau de Moraes. *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies* 9 (Dez.): 9-41.

2000. *Wenceslau de Moraes e as lendas japonesas*. Dissertação de Mestrado em Cultura Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

CHAVES, CASTELO BRANCO

1981. Prefácio. In *Viagem em Portugal 1798-1802*, de Carl Israel Ruders. Tradução de António Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 7-24.

CHENG, FRANÇOIS

1996. *L'Écriture poétique chinoise suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. Paris: Seuil.

CHEVALIER, JEAN, e ALAIN GHEERBRANT

1994. *Dicionário dos símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.

CHITTIPHALANGSRI, PHRAE

2009. *Translation, Orientalism and Virtuality: English and French Translations of the Bhagavad Gītā and Śakuntalā 1784-1884*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada. Londres: University College London.

CLIFFORD, JAMES

1988. *The Predicament of Culture – Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA, e Londres, UK: Harvard University Press.

1986. Introduction: Partial Truths. In *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*, 1-26.

CLIFFORD, JAMES, e GEORGE MARCUS (eds.)

1986. *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

COMPAGNON, ANTOINE

1998. *Le Démon de la théorie – littérature et sens commun*. Paris: Seuil.

1990. *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.

CORDEIRO, XAVIER

1918. Antonio Feijó. *Novo almanach de lembranças luso brasileiro*: 5-12.

CORREIA, NATÁLIA

1991. Versos de brisa portuguesa escritos numa flor de lótus. In *Lin Tchi Fá – flor de lótus*.  
Macau: Instituto Cultural de Macau, 9-12.

CORREIA, ORLANDA MARINA

1998. Innovation and Extravagance: Wilde, Beardsley and the Tragedy *Salome*. In *A Mulher, o louco e a máquina – entre a margem e a norma*. Organização de Ana Gabriela Macedo.  
Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 201-211.

CORTESÃO, JAIME

1994. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1914. *Cancioneiro popular. Antologia precedida dum estudo crítico*. Porto: Renascença Portuguesa.

CORTEZ, MARIA TERESA, e TOMONAO OBHUCHI

2001. Alemanha – Japão – Portugal. Uma viagem de circum-navegação do conto de Grimm *Der Wolf und die sieben jungen Geisslein*. In *A Tradução nas encruzilhadas da cultura*.  
Organização de João Ferreira Duarte. Lisboa: Colibri, 131-139.

COSTA, JOÃO DA PROVIDÊNCIA SOUSA

1918. *A Balada – a balada popular – a balada artística alemã*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

CRAPANZANO, VINCENT

1986. Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description. In *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*, 51-76.

CRESPO, GONÇALVES

1933. VII – As Origens da poesia parnasiana. In *Ensaaios de crítica literária*, de Feliciano Ramos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 169-207.

1897. *Obras completas precedidas de uma advertencia prévia por José de Sousa Monteiro.*

Prefácio de Teixeira de Queirós e Maria Amália Vaz de Carvalho. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, Editores. Disponível em <http://www.archive.org/details/obrascompletas00cresuoft>.

CRONIN, MICHAEL

2006. *Translation and Identity*. Londres: Routledge.

CRUZ, GABRIELA

1993. A Propósito de Salomé. In *Salomé*, de Richard Strauss. Lisboa: Fundação de São Carlos/Teatro Nacional de São Carlos, 21-36.

CUNHA, CELSO, e LINDLEY CINTRA

2002. *Nova gramática do português contemporâneo*. 17.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

D'EÇA, VICENTE ALMEIDA

1972. Prólogo da segunda edição. In *Dai-Nippon (o grande Japão)*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.

1954. Um Grande escritor desconhecido. In *Páginas africanas*, de Wenceslau de Moraes, 105-107.

1905. Se eu pudesse dizer... In *Cartas do Japão. II – um anno da guerra (1904-1905)*. Porto: Livraria Magalhães & Moniz, v-xx. Disponível em <http://archive.org/details/cartasdojapo01moragoog>.

D'HULST, LIEVEN

2008. Cultural Translation, a Problematic Concept? In *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Edição de Anthony Pym, Miriam Shlesinger e Daniel Simeoni. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins, 221-232.

DA FONSECA, ALFREDO LOUREIRO

1919. Ensino colonial e educação colonial. Conferencia realizada na Sociedade de Geografia de Lisboa em 3 de junho de 1918. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa* (37.<sup>a</sup> série): 45-53.

DAEMMRICH, INGRID G.

1997. *Enigmatic Bliss. The Paradise Motif in Literature*. Studies on Themes and Motifs in Literature, vol. 25. Nova Iorque: Peter Lang.

DALGADO, SEBASTIÃO RODOLFO

1982. *Glossário luso-asiático*, vol. 2. Introdução de Joseph M. Piel. Hamburgo: Helmut Buske Verlag.

DANTAS, JÚLIO

1922. Sobre a “Ilha dos amores”. In *Sol de Inverno. Últimos versos (1915)*, de António Feijó. Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 205-207.

DAVYDOVA, DARJA

2010. Feminisation of the Nation: Images of Woman, Family and Nation in the Lithuanian Public Discourse. *Amsterdam Social Science* 2 (1): 65-78, <http://www.socialscience.nl/SocialScience/application/upload/files/vol2%20is1%20darydova.pdf> (consultado em Abril de 2011).

DAWSON, CARL

1992. *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.

DE GROOT, JOANNA

1989. Chapter Three. “Sex” and “Race”: The Construction of Language and Image in the Nineteenth Century. In *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century*. Edição de Susan Mendus e Jane Rendall. Londres: Routledge, 89-128.

DEMIÉVILLE, PAUL (dir.)

1962. Introduction. In *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris: Gallimard, 11-37.

DENIS, FERDINAND

1826. Chapitre XXIX – Études des langues orientales chez les portugais. In *Résumés de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l’histoire littéraire*. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 445-449.

DERRIDA, JACQUES

2000. *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to Respond*. Tradução de Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.

DÉTRIE, MURIEL

1991-1992. Translation and Reception of Chinese Poetry in the West. *Tamkang Review* XXII (1-4): 43-57.

1991. Poétiques orientales, poétiques occidentales. *Revue de littérature comparée* 65 (2): 133-138.

1989. Le *Livre de jade* de Judith Gautier: un livre pionnier. *Revue de littérature comparée* 3: 301-324.

DIAS, JORGE

1998. Introdução. In *Mensagens de Honshu e de Shikoku. A Correspondência de Wenceslau de Moraes para Vicente Almeida d'Eça*, 5-20.

1996. A Presença de Macau na vida e na obra de Venceslau de Moraes. *Revista de cultura* 27-28 (2.<sup>a</sup> série): 123-136.

1988. Imagens da Era de Meiji: notas sobre uma colectânea de postais ilustrados de Venceslau de Moraes. *Revista de cultura* 6 (2): 50-67.

DIJKSTRA, BRAM

1986. *Idols of Perversity – Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press.

DIRLIK, ARIF

1996. Chinese History and the Question of Orientalism. *History and Theory – Chinese Historiography in Comparative Perspective* 35 (4): 96-118.

DOBIE, MADELEINE

2001. *Foreign Bodies: Gender, Language, and Culture in French Orientalism*. Stanford, CA: Stanford University Press.

DÖRING, TOBIAS

1995. Translating Cultures? Towards a Rhetoric of Cross-Cultural Communication. *Erfurt Elec-*

*tronic Studies in English* 1: 1-10, [http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/doering/1\\_95.html](http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/doering/1_95.html) (consultado em Junho de 2010).

DOS SANTOS, CÉSAR

1959. Afinidades e desencontros entre Camilo Pessanha e Venceslau de Moraes [que se evadiam com as suas desilusões para o estranho mundo do exotismo asiático]. *Diário de notícias*, 24 de Dezembro, 40-42.

1943. *O Japão na história, na literatura e na lenda*. Lisboa: Vida Mundial Editora.

DOTTIN-ORSINI, MIREILLE

1996. Le Banquet d'Hérode. In *Salomé*. Direcção de Mireille Dottin-Orsini. Paris: Éditions Autrement, 9-76.

1988. Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodias). In *Dictionnaire des mythes littéraires*. Direcção de Pierre Brunel. Paris: Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 1176-1187.

DOUTHWAITE, JULIA V.

1992. *Exotic Women – Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancien Régime France*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.

DROIT, ROGER-POL

2009. *O que é o Ocidente?* Tradução de Inês Dias. Lisboa: Gradiva.

DUARTE, JOÃO FERREIRA

2012. Trusting Translation. *Revista anglo saxonica* 3 (3): 17-38.

2008. Para uma crítica da retórica da tradução em Homi Bhabha. In *A Cultura entre tradução e etnografia*, 173-184.

2004a. Os Tradutores têm corpos? Para uma crítica da “intercultural”. *Dedalus* 9: 193-204.

2004b. A Tradução enquanto metáfora e modelo. In *Estudos literários/estudos culturais, actas do IV Congresso da APLC*. Organização de Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach. Évora: Universidade de Évora, CD-ROM, ISBN 972-778-072-5.

2003a. Figuring Translation in the Colonial Encounter. *Norwich Papers: Studies in Literary Translation* 11: 79-95.



- 2003b. Translation and the Space of History. *The European English Messenger* XII (1): 16-20.
- 2001a. A Tradução enquanto metáfora e modelo. In *IV Congresso internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. 2. Organização de Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach. Évora: Universidade de Évora, <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/A%20TRADUCAO%20ENQUANTO%20METAFORA%20E%20MODELO.pdf> (consultado em Setembro de 2010).
- 2001b. Tradução e expropriação discursiva: *The Lusiad*, de W. J. Mickle. In *Floresta encantada – novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 519-532.
- DUARTE, MARGARIDA
1999. Introdução. In *China*, de Jaime do Inso, 5-10.
- DUARTE, SILVA
1961. *António Feijó e a Suécia*. Lisboa e Gotemburgo: “Casa Portuguesa”/Instituto Ibero-Americano.
- EMBERLEY, JULIA V.
1993. *Thresholds of Difference – Feminist Critique, Native Women’s Writings, Postcolonial Theory*. Toronto, Buffalo e Londres: University of Toronto Press.
- EGERER, CLAUDIA
2001. Ambivalent Geographies – The Exotic as Domesticated Other. *Third Text* 55: 15-28.
- EMÍLIO, RODRIGO
1973. Notas à margem. *Gil Vicente* 5-6 (24) (série 2, Maio/Jun.): 126-127.
- ESTEVES, ISIS PEREIRA
1947. *Canção popular portuguesa e volkslied alemão (contribuição para o estudo comparativo da poesia popular)*. Tese de licenciatura em Filologia Germânica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ÉTIEMBLE, RENÉ
1992. *Nouveaux essais de littérature universelle*. Paris: Gallimard.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR

1990. *Poetics Today – Polysystem Studies* 11 (1), <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> (consultado em Fevereiro 2009).

FABIAN, JOHANNES

2005. O Tempo e a escrita sobre o outro. In *Deslocalizar a “Europa”*. *Antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Organização de Manuela Ribeiro Sanches. Tradução de Carlos Branco Mendes. Lisboa: Cotovia, 63-100.

FAIRCLOUGH, NORMAN

1992. Commodification. In *Discourse and Social Change*. Cambridge e Oxford: Polity Press, 207-215.

FAURE, BERNARD

1999. *Budismos, filosofias e religiões*. Tradução de Francisco Custódio Marques. Lisboa: Editorial Notícias.

FEIJÓ, ANTÓNIO

2004a. *Cartas a Luís de Magalhães*, vol. I. Apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó. Posfácio de Luís de Magalhães. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2004b. *Cartas a Luís de Magalhães*, vol. II. Apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó. Posfácio de Luís de Magalhães. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1994. Apêndice. Transcrição dos apontamentos de António Feijó. Coimbra, 29.10.1882. In *A Mulher, o amor, a morte em António Feijó*, de Marina Fernandes Pinheiro, 119-193.

[pseud. Ignacio d’Abreu e Lima]. 1926. *Novas bailatas*. Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.

[pseud. Ignacio d’Abreu e Lima]. 1907. *Bailatas*. Lisboa: A. M. Teixeira.

1902. Velha canção. In *Almanach illustrado do “Diario da tarde” 1903*. Porto: Empresa do Diario da Tarde, 45.

1897. *Ilha dos amores*. Lisboa: Manuel Gomes.

1885. *Á Janella do Occidente – poemeto*. Porto: Magalhães & Moniz Editores.

1884. *Lyricas e bucolicas (1876-1883)*. Porto: Magalhães & Moniz Editores.
1882. *Transfigurações: 1878 e 1882*. Coimbra: Livraria Central de José Diogo Pires, Editor.
1881. *Sacerdos magnus*. Coimbra: Livraria Central de José Diogo Pires, Editor.
1880. *Satyra funambulesca*. Ponte de Lima: Typographia Commercial.
- FEIJÓ, ANTÓNIO (trad.)
1981. *Viagem em Portugal 1798-1802*, de Carl Israel Ruders. Prefácio e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional.
1906. *A Viagem de Pedro Afortunado – saga em 5 actos*, de August Strindberg. Lisboa: Livraria Clássica.
- FELDMANN, HELMUT
1992. *Venceslau de Moraes e o Japão*. Tradução de Gabriela Fragoso. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- FENG MENGLONG (comp.)
2005. *Stories to Caution the World. A Ming Dynasty Collection*, vol. 2. Tradução de Shuhui Yang e Yunqin Yang. Seattle: University of Washington Press.
- FERNANDES, ANÍBAL
2011. [Apresentação]. In *Salomé*, de Oscar Wilde, 7-33.
- FERREIRA, ANTÓNIO
1928. *Elogio regionalista de Antonio Feijó*. Porto: Companhia Portuguesa.
- FERRO, TÚLIO RAMIRES
1955. Wenceslau de Moraes e a sabedoria da renúncia. *Diário de notícias*, 15 de Setembro, 7-8.
1954. O Alvorecer do simbolismo em Portugal. In *Estrada larga*, vol. 1. Orientação e organização de Costa Barreto. Porto: Porto Editora, 101-106.
- FIGUEIREDO, FIDELINO DE
1925. O Homem que trocou a sua alma. In *Torre de Babel*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, Lda., 9-52.

FILIPE E CAMPOS, TÂNIA

2007. *A Recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*. Lisboa: Caleidoscópio.

FLAUBERT, GUSTAVE

1877. Hérodiades. In *Trois contes*. Paris: G. Charpentier, Éditeur, 165-248. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86261558>.

FOSS, THEODORE N.

1988. A Western Interpretation of China: Jesuit Cartography. In *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*. Edição de Charles E. Ronan, S.J., e Bonnie B. C. Oh. Chicago: Loyola University Press.

FOUCAULT, MICHEL

1994. *História da sexualidade I. A Vontade de saber*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água.

1969. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

FRANCO AIXELÁ, JAVIER

1996. Culture-specific Items in Translation. In *Translation, Power, Subversion*. Edição de Román Álvarez e M. Carmen-África Vidal. Clevedon, Bristol e Adelaide: Multilingual Matters, 52-78.

FRANK, MICHAEL C.

2009. Imaginative Geography as a Travelling Concept – Foucault, Said and the Spatial Turn. *Ejes – European Journal of English Studies* 13 (1): 61-77.

FRANKE, WILLIAM

2011. The Canon Question and the Value of Theory: Towards a New (Non-)Concept of Universality. In *The Canonical Debate Today. Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*. Edição de Liviu Papadima, David Damrosch e Theo D'haen. Amesterdão e Nova Iorque: Rodopi, 55-71.

FRENZEL, ELISABETH

1976. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Versão espanhola de Carmen Schad de Caneda. Madrid: Gredos.

FREUD, SIGMUND

[1976]. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução de Ramiro da Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil.

1995a. “Civilized” Sexual Morality and Modern Nervous Illness. In *Jensen’s “Gradiva” and Other Works*. Tradução de James Strachey em colaboração com Anna Freud e assistida por Alix Strachey e Alan Tyson. Colecção “The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud”, vol. 9. Londres: The Hogarth Press/The Institute of Psycho-Analysis, 181-204.

1995b. Fetishism. In *The Future of an Illusion. Civilization and Its Discontents and Other Works*. Tradução de James Strachey em colaboração com Anna Freud e assistida por Alix Strachey e Alan Tyson. Colecção “The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud”, vol. 21. Londres: The Hogarth Press/The Institute of Psycho-Analysis, 152-157.

FRIDAY, KARL F.

2004. *Samurai, Warfare and the State in Early Medieval Japan*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

FUSAKO HAMAO

1995. The Sources of the Texts in Mahler’s *Lied von der Erde*. *19<sup>th</sup>-Century Music* XIX (1): 83-94.

GAIO, MANUEL DA SILVA

1903. Chronica de Coimbra. *Diario de noticias*, 24 de Agosto.

1895-1896. La Jeune littérature portugaise. *Arte: revista internacional* 1: 1-9. Disponível em [ftp://ftp.bnf.fr/012/N0122666\\_PDF\\_1\\_-1DM.pdf](ftp://ftp.bnf.fr/012/N0122666_PDF_1_-1DM.pdf).

GALIS, ALFREDO

1907. *Cartas de um japonês (de Lisboa a Tokio) (crítica d'um oriental ácerca do nosso paiz)* (1907). Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

GARCIA, JOSÉ MANUEL

1993. Apresentação. In *O Japão visto pelos portugueses*. Coordenação de Francisco Faria Paulino. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 7-20.

GARCÍA, JOSÉ MARIA

2004. Introduction – Literary into Cultural Translation. *Diacritics* 34 (3-4): 3-30.

GARRETT, ALMEIDA

1904. *Lyrical – volume I. Lyrical de João Minimo – Fabulas e contos – Sonetos – Odes anacreonticas*. Edição revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal Sociedade Editora.

GATO, MARGARIDA VALE DE

2007. *Edgar Allan Poe em translação: entre textos e sistemas, visando as rescritas na lírica moderna em Portugal*. Dissertação de Doutoramento em Estudos Literários. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

GAUBAST, LOUIS-PILATE DE BRINN'

1898. La Littérature portugaise contemporaine. *Revue encyclopédique* 247 (tomo VIII): 487-500.  
Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6112914g.image.langPT.r=>.

GAULMIER, JEAN

1965. Introduction. In *Les Mille et une nuits – contes arabes I*. Paris: Flammarion, 7-14.

GAUTIER, JUDITH

1902. *Le Livre de jade. Poésies traduites du chinois. Nouvelle édition considérablement augmentée et ornée de vignettes et de gravures hors texte d'après les artistes chinois*. Paris: Félix Juven, Éditeur.

1900. *Le Collier des jours: le second rang du collier. Souvenirs littéraires*. Paris: Félix Juven Éditeur. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k832586>.

1893. *Le Dragon impérial*. Paris: Armand Collin et C<sup>ie</sup>, Éditeurs. Disponível em <http://www.archive.org/details/ledragonimpria00gaut>.

1879. *Les Peuples étranges*. Paris: G. Charpentier, Éditeur. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29358p.r=les+peuples+étranges>.

#### GAUTIER, THÉOPHILE

1966. *Mademoiselle de Maupin*. Cronologia e introdução por Geneviève van den Bogaert. Paris: Garnier-Flammarion.

1888. *Émaux et camées – édition définitive*. Paris: G. Charpentier, Éditeur. Disponível em <http://www.archive.org/details/mauxetcamesddfi00gautgoog>.

1882. *Poésies complètes*, tomo I. Paris: G. Charpentier, Éditeur. Disponível em <http://www.archive.org/details/posiescomplt01gaut>.

#### GEERTZ, CLIFFORD

1973. *The Interpretation of Cultures – Selected Essays*. Nova Iorque: Basic Books.

#### GENETTE, GÉRARD

1987. *Seuils*. Paris: Seuil.

#### GIL, AUGUSTO

1894. *Musa cerula*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira do Editor Manuel D'Almeida Cabral. Disponível em <http://www.archive.org/details/musacerula00gilauoft>.

#### GIL, ISABEL MARIA CAPELOA

2004. *Schweig und tanze*. Textos no limite da (re)apresentação. O Gesto e a palavra no drama de Hugo von Hofmannsthal, Franz Werfel e Eberhard Pannwitz. *Dedalus* 9: 91-117.

#### GONZÁLEZ CUENCA, JOAQUÍN (ed.)

2004. Introducción. In *Cancionero general*, tomo I. Madrid: Castalia, 25-140.

GRAÇA, MANUEL DE SAMPAYO PIMENTEL AZEVEDO

2008. *Chinoiserie* e outros orientalismos no Porto. *Revista de estudos chineses* 3 (1.º semestre): 183-206.

GUERRA, JOAQUIM A.

1979. Introdução. In *Livro dos cantares/She Keng*. Introdução, texto chinês em alfabeto e caracteres, tradução portuguesa e notas críticas por Joaquim A. Guerra, S.J. Macau: Jesuítas Portugueses.

GUERRA, JOAQUIM JESUS

1995. *The Lira chinesa* by Machado de Assis. *Review of Culture – Macao-Brazil. Historical and Cultural Exchanges* 22 (série 2): 105-111.

GUICHARD, PIERRE

2006. Du Moyen Âge à l'aube du XXème siècle: sur l'accumulation des objets "exotiques" en Occident. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa* 1-12 (Jan.-Dez.) (série 124.<sup>a</sup>): 53-81.

HEARN, LAFCADIO

2006. *Kwaidan: Ghost Stories and Strange Tales of Old Japan*. Mineola, NY: Dover Publications.

1894. *Glimpses of Unfamiliar Japan*, vol. 2. Boston e Nova Iorque: Houghton, Mifflin and Company. Disponível em <http://archive.org/details/glimpsesunfamil07heargoog>.

HEILBRON, JOHAN

1999. Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory* 2 (4): 429-444.

HENTSCH, THIERRY

1988. *L'Orient imaginaire. La Vision politique occidentale de l'est méditerranéen*. Paris: Les Éditions de Minuit.

HERMANS, THEO

2002. Paradoxes and Aporias in Translation and Translation Studies. In *Translation Studies*:



*Perspectives on an Emerging Discipline*. Edição de Alessandra Riccardi. Cambridge: Cambridge University Press, 10-23.

HESPANHA, ANTÓNIO MANUEL

1999. O Orientalismo em Portugal (séculos XVI-XX). In *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*, 15-38.

HOBBSBAWM, E. J.

1990a. *Nations and Nationalisms since 1780. Programme, Myth, Reality*. 2.<sup>a</sup> edição. Cambridge: Cambridge University Press.

1990b. *A Era do império, 1875-1914*. Tradução de Henrique de Barros. Lisboa: Presença.

HOKENSON, JAN WALSH

2004. *Japan, France, and East-West Aesthetics. French Literature, 1867-2000*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

HUBERT, OLLIVIER

2004. Féminin/masculin: l'histoire du genre. *Revue d'histoire de l'Amérique française* 57 (4): 473-479.

HUGGAN, GRAHAM

2005. (Not) Reading *Orientalism*. *Research in African Literatures* 36 (3): 124-136.

HUGO, VICTOR

2006. *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*. Paris: Gallimard.

HUNG, HO-FUNG

2003. Orientalist Knowledge and Social Theories: China and the European Conceptions of East-West Differences from 1600 to 1900. *Sociological Theory* 21 (3): 254-280.

HUSTVEDT, ASTI (ed.)

1998. *The Decadent Reader – Fiction, Fantasy, and Perversion from Fin-de-siècle France*. Nova Iorque: Zone Books.

HUYSMANS, J.-K.

1978. *À Rebours*. Cronologia, introdução e notas de Pierre Waldner. Paris: Garnier-Flammarion.

INFANTE, GUSTAVO

2010. Os Contos de Deolinda da Conceição e Fernanda Dias: contributo para a imagética de feminino oriental em língua portuguesa. In *Macau na escrita, escritas de Macau*. Organização de Ana Paula Laborinho e Marta Pacheco Pinto. Ribeirão: Húmus, 39-47.

INSO, JAIME DO

1999 [1936]. *China*. 2.<sup>a</sup> edição. Introdução de Margarida Duarte. [S.l.]: Museu Marítimo de Macau/Livros do Oriente.

1933. *Visões da China*. Lisboa: Tipografia “Élite”.

ÍNSUA, ADELINO (sel., trad. e int.)

2000. Notas. In *A Flor da ameixeira. Poemas de Su Dongpo*. Guimarães: Pedra Formosa Edições, 34-38.

IRWIN, ROBERT

2006. *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies*. Londres e Nova Iorque: Penguin Books.

ISER, WOLFGANG

1994. On Translatability. *Surfaces* 4: 5-13.

JACQUEMOND, RICHARD

1992. Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation. In *Rethinking Translation – Discourse, Subjectivity, Ideology*. Edição de Lawrence Venuti. Londres e Nova Iorque: Routledge, 139-158.

JACKSON, K. DAVID

2011. Recordações das musas: *Ó-Yoné e Ko-Haru*. O Delírio e a saudade. In *Por S'Entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*. Organização de Manuel Calderón, José Camões e José Pedro Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 395-406.

2010. Two Portuguese in Japan: Essays on Japanese Culture from João Rodrigues Tçuzzu, S. J. to Wenceslau de Moraes. *Parts of Asia – Portuguese Literary & Cultural Studies* 17/18: 405-429.

JANEIRA, ARMANDO MARTINS

1993. Introdução. In *Antologia*, de Wenceslau de Moraes. 2.<sup>a</sup> edição. Selecção de textos e introdução de Armando Martins. Prefácio de Daniel Pires. Lisboa: Vega, 17-93.
1987. Prefácio. In *O Culto do chá*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.
1979. *Um Rebelde à civilização ocidental – Wenceslau de Moraes*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1973a. Introdução. In *Os Serões no Japão*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.
- 1973b. Prólogo da segunda edição. In *Relance da alma japonesa*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.
- 1972a. Prólogo da terceira edição. In *Dai-Nippon (o grande Japão)*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.
- 1972b. Introdução. In *Relance da história do Japão*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.
- 1971a. Prefácio das Obras Completas. In *Traços do Extremo Oriente*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.
- 1971b. Prefácio. In *Traços do Extremo Oriente*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.
1954. *O Jardim do encanto perdido. Aventura maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão*. Porto: Manuel Barreira Editor.

JANEIRA, ARMANDO MARTINS (int. e selecção de textos)

1993. *Antologia*, de Wenceslau de Moraes. Prefácio de Daniel Pires. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Vega.

JANEIRO, MARIA JOÃO (sel., int. e notas)

1993. *Fala a lenda japonesa. Colectânea de histórias e lendas japonesas*. Desenhos de Maria de Lurdes Janeiro. Lisboa: Cotovia.

JÚNIOR, ANTÓNIO DE CAMPOS

1907. *A Estrella de Nagasaki*. Lisboa: João Romano Torres.

JÚNIOR, BANDEIRA

1883. Mulheres chins. *Aerolitho. Semanário de instrucção e recreio* 8 (1.º ano, 9 Set.): 59.

KABBANI, RANA

2008 [1986]. *Imperial Fictions. Europe's Myths of Orient*. Londres, São Francisco e Beirute: SAQI.

KAPOR, VLADIMIR

2007. *Pour une poétique de l'écriture exotique. Les Stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850*. Paris: L'Harmattan.

2005-2006. La Couleur anti-locale d'Eugène Fromentin. *Nineteenth-Century French Studies* 34 (1-2): 63-71.

2003. Exotisme et couleur locale – essai d'une analyse contrastive des champs sémantiques respectifs, [http://dtl.unimelb.edu.au:80/R/AL775DBEIIIXINXQC9576HPRKQEL8EUMGIU9729PEHENPBQBGL7-00692?func=dbin-jump-full&object\\_id=67296&pds\\_handle=GUEST](http://dtl.unimelb.edu.au:80/R/AL775DBEIIIXINXQC9576HPRKQEL8EUMGIU9729PEHENPBQBGL7-00692?func=dbin-jump-full&object_id=67296&pds_handle=GUEST) (consultado em Setembro 2009).

KEARNS, JOHN

2009. Strategies. In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Edição de Mona Baker e Gabriela Saldanha. 2.<sup>a</sup> edição. Londres e Nova Iorque: Routledge, 282-285.

KEEVAK, MICHAEL

2011. *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

KIM, THOMAS W.

2006. Being Modern: The Circulation of Oriental Objects. *American Quarterly* 58 (2): 379-406.

KIM, THOMAZ

1948. António Feijó. In *Perspectivas da literatura portuguesa do século XIX*, vol. 2. Direcção, prefácio e notas biobibliográficas de João Gaspar Simões. Lisboa: Edições Ática, 435-442.

KLOBUCKA, ANNA

2006. *Mariana Alcoforado – formação de um mito cultural*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

KNOWLTON JR., EDGAR

1995. Machado de Assis and his Lira chinesa. *Review of Culture – Macao-Brazil. Historical and Cultural Exchanges* 22 (série 2): 86-104.

KONDO, DORINNE K.

1990. *M. Butterfly*: Orientalism, Gender, and a Critique of Essentialist Identity. *Cultural Critique* 16: 5-29.

KRISTEVA, JULIA

2001 [1974]. *Des Chinoises*. Paris: Pauvert.

LABORINHO, ANA PAULA

2009. Utopias contemporâneas: as cidades criativas. In *ACT 18 – Utopia e ciência*. Ribeirão: Húmus, 167-185.

2007. *O Rosto de Jano – Universos ficcionais da Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Dissertação de Doutoramento em Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

2004a. *O Essencial sobre Wenceslau de Moraes*. Lisboa: Instituto Camões/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2004b. Introdução. In *Fernão Mendes Pinto no Japão*, de Wenceslau de Moraes. Lisboa: Instituto Camões e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 9-21.

1994. O Amor e a amizade na poesia clássica chinesa. *Macau* 25 (2.<sup>a</sup> série, Maio): 70-76.

1993a. Relatos de viajantes europeus oitocentistas (I). *Macau* 12 (2.<sup>a</sup> série, Abr.): 67-72.

1993b. A China: da antiguidade aos portugueses quinhentistas. *Macau* 15 (2.<sup>a</sup> série, Jul.): 62-69.

1993c. Pierre Loti: um coleccionador de impressões. *Macau* 17 (2.<sup>a</sup> série, Set.): 75-81.

1992a. Sociedade, cultura e fenómenos literários – perspectivas dos estudos comparados em Macau. *Administração* 16 (V, série 2): 451-463.

1992b. António Feijó: escultor de poesia chinesa. *Macau* 3 (2.<sup>a</sup> série, Jul.): 54-57.

LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE, e JEAN-LUC NANCY

1978. *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.

LAGRANGE, JEAN BAPTISTE GRANGERET DE

1826. *Défense de la poésie orientale, ou réplique à un passage de l'article que M. Schulz, membre de la Société Asiatique de France, a inséré dans le 40<sup>e</sup> cahier du Journal asiatique*. Paris: Imprimerie de H. Fournier.

LAMBERT, JOSÉ, e HENRIK VAN GORP

1985. On Describing Translations. In *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation*. Edição de Theo Hermans. Londres e Sydney: Croom Helm, 42-53.

LANCIANI, GIULIA

1993. Cantiga de amor. In *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisbon: Caminho, 136-138.

LAROUSSE, PIERRE

1869. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, tomo 4. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel.

LE GENTIL, GEORGES

1995 [1925]. *La Littérature portugaise (ouvrage complété par Robert Bréchon pour la période contemporaine)*. Paris: Éditions Chandeigne/Instituto Camões.

LEFEVERE, ANDRÉ

1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.

1990. Translation: its Genealogy in the West. In *Translation, History and Culture*. Edição de André Lefevere e Susan Bassnett. Londres e Nova Iorque: Cassell, 14-28.

1985. Why Waste our Time on Rewrites? In *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation*. Edição de Theo Hermans. Manchester: St. Jerome Publishing, 215-243.

LEFEVERE, ANDRÉ, e SUSAN BASSNETT

1990. Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The "Cultural Turn" in Translation Studies. In *Translation, History and Culture*, 1-13.

LEFEVERE, ANDRÉ, e SUSAN BASSNETT (eds.)

1998. *Constructing Cultures – Essays on Literary Translation*. Clevedon, Filadélfia, Toronto, Sydney e Joanesburgo: Multilingual Matters.

1990. *Translation, History and Culture*. Londres e Nova Iorque: Cassell.

LEMOS, JÚLIO

1959a. *António Feijó e os novos escritores. Palestra proferida na reunião do Rotary Clube de Viana do Castelo de 27 de Maio de 1959*. Sep. do Cardeal Saraiva de 1 de Junho de 1959. Ponte de Lima: Tipografia Guimarães.

1959b. *Achegas bio-biblio-iconográficas no 1.º centenário do nascimento de António Feijó 1859-1959, 1 de Junho*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte do Lima.

LEWIS, REINA

2005 [1996]. *Gendering Orientalism – Race, Feminity and Representation*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

LEYS, SIMON

2005. *Ensaíos sobre a China*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Cotovia.

LI CHING

1981. *Três poemas de Li Bó*. Lisboa: Faculdade de Letras. Sep. *Revista da Faculdade de Letras* 2 (IV série) (1978): 427-434.

LIMA, ISABEL PIRES DE

2003. O Oriente literário entre dois séculos. *CADMO – revista do Instituto Oriental da Universidade de Lisboa* 13: 129-146.

1999. O Orientalismo na literatura portuguesa (séculos XIX e XX). In *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*, 145-195.

LIMA, OLIVEIRA

1903. *No Japão. Impressões da terra e da gente*. Rio de Janeiro, S. Paulo e Recife: Laemmert & C. Livreiros-Editores.

LINDENBERGER, HERBERT

2004. Appropriating Auerbach: From Said to Postcolonialism. *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* 11 (1-2): 45-55.

LISBOA, EUGÉNIO (coord.)

1990. Feijó, António de Castro. In *Dicionário cronológico de autores portugueses*, vol. II. Organização do Instituto Português do Livro e da Leitura. Mem Martins: Publicações Europa-América, 421.

LOPES, ANTÓNIO

1937. *A China e os chineses vistos por um português*. Lisboa: Livraria Popular R. Barros Queiroz.

LOPES, ANTÓNIO DA COSTA

1972. *Do Positivismo ao agnosticismo panteístico, no poeta António Feijó*. Sep. *Revista portuguesa de filosofia* XXVIII (fascículos 1-2). Braga: [Revista Portuguesa de Filosofia].

1962. *O Pessimismo filosófico de António Feijó*. Sep. *Revista portuguesa de filosofia* XVIII (fascículo 1). Braga: [Revista Portuguesa de Filosofia].

LOPES, ÓSCAR

1987. O Exotismo: Alberto Osório de Castro, Wenceslau de Moraes. In *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 138-158.

LÓPEZ BREA, MERCEDES

1993a. Cancioneiro. In *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, 113-115.

1993b. Cantiga. In *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, 132-134.

1993c. Locus amoenus. In *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, 422-424.

LOTI, PIERRE

2006. *Japoneries d'automne*. 2.<sup>a</sup> edição. Paris: Kailash Editions.

1990. *Madame Chrysanthème*. Paris: Flammarion.

1890-1891. Japanese Women. *Harper's New Monthly Magazine* 82 (Dez./Maio): 119-131.



LOUREIRO, RUI

1999. Visões da Ásia (séculos XVI e XVII). In *Condicionantes culturais da literatura de viagens. Estudos e bibliografias*. Coordenação de Fernando Cristóvão. Lisboa: Edições Cosmos/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 339-353.

LOURENÇO, EDUARDO

2003. Os Girassóis do império. In *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Organização de Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira. Porto: Campo das Letras, 29-41.

LOWE, LISA

1991. *Critical Terrains – French and British Orientalisms*. Ithaca e Londres: Cornell University Press.
1986. The Orient as Woman in Flaubert's *Salammô* and *Voyage en Orient*. *Comparative Literature Studies* 23 (1): 44-58.

LOWELL, PERCIVAL

2007. *Noto, an Unexplored Corner of Japan*. Middlesex: The Echo Library.

LUHMANN, NIKLAS

1995. The Paradox of Observing Systems. *Cultural Critique* 31: 37-55.
1993. Deconstruction as Second-Order Observing. *New Literary History* 24 (4): 763-782.

MACEDO, ANA GABRIELA, e ANA LUÍSA AMARAL (orgs.)

2005. *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

MACHADO, ÁLVARO MANUEL

2001. Repensando a literatura comparada: imagologia e estudos culturais. In *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/REPENSANDO%20A%20LITERATURA%20COMPARADA.pdf> (consultado em Janeiro de 2011).
1984. *O “Francesismo” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

1983. *O Mito do Oriente na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/>.

1981. António Feijó – parnasiano impuro, lírico exemplar. In *Sol de Inverno, seguido de vinte poesias inéditas*. Introdução, bibliografia e notas de Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 11-31.

MACHADO, EVERTON V.

2008. *Christianisme, castes et colonialisme dans le roman Les Brahmanes (1866) du goannais Francisco Luis Gomes (1829-1869)*. Dissertação de Doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada. Paris: Université Paris IV-Sorbonne.

MACHADO, JOÃO AFONSO

2007. *Minhotos, diplomatas e amigos. A Correspondência (1886-1916) entre o 2.º Visconde de Pindela e António Feijó*. Linda-a-Velha: DG Edições.

MACHADO, JOSÉ PEDRO

1967. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, vol. II. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa e São Paulo: Editorial Confluência/Livros do Brasil.

MACKENZIE, JOHN M.

1995. *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press.

MACKERRAS, COLIN

1989. *Western Images of China*. Oxford, Nova Iorque e Hong Kong: Oxford University Press.

MAGALHÃES, LUÍS DE

1922. “Cancioneiro chinês” por Antonio Feijo. In *Sol de Inverno – ultimos versos (1915)*, de António Feijó, 211-214.

1901. Plágio litterario. *Brasil-Portugal* 48 (ano II, 16 Jan.): 379-380.

MAJUMDAR, MARGARET A.

2004. Orientalism and the Problematic of Vision – A Contemporary Perspective. In *Eastern Voyages, Western Visions – French Writing and Painting of the Orient*. Edição de Marga-

ret Topping. Oxford, Berna, Berlim, Frankfurt, Nova Iorque e Viena: Peter Lang, 347-366.

MARCUS, GEORGE E., e DICK CUSHMAN

1982. Ethnographies as Texts. *Annual Review of Anthropology* 11: 25-69.

MARGARIDO, ALFREDO

1988. Necrophilia in Portuguese Poetry: From the Eighteenth Century to the Present. *Portuguese Studies* 4: 100-116.

MARTINO, PIERRE

1970 [1906]. *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Genebra: Slatkine Reprints.

MARTINS, ANTÓNIO COIMBRA

1967. *Ensaio queirosianos – o mandarim assassinado, o incesto d'“Os Maias”, imitação capital*. [S.l.]: Publicações Europa-América.

MARTINS, J. CÂNDIDO

2011. Imagens de um poeta e cônsul diplomático: o Brasil visto por António Feijó. *Limite* 5: 115-132, <http://www.revistalimite.es/volumen%205/08candi.pdf> (consultado em Novembro de 2011).

2005a. António Feijó: a poesia quase toda ou os projectos inacabados. In *Poesias dispersas e inéditas*, de António Feijó, 7-34.

2005b. Cartas a Luís de Magalhães, de António Feijó: a cativante correspondência de um poeta-diplomata. *Revista portuguesa de humanidades* 9 (1-2): 311-344.

2004. António Feijó: exemplaridade de uma poética caleidoscópica. In *Poesias completas*, de António Feijó, 7-30.

MARTINS, MANUEL FRIAS

1995. *Matéria negra – Uma Teoria da literatura e da crítica literária*. 2.<sup>a</sup> edição revista. Lisboa: Cosmos.

MARTINS, OLIVEIRA

1924. *Dispersos: artigos políticos, económicos, filosóficos, históricos e críticos, seleccionados, prefaciados e anotados por António Sérgio*, tomo II. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca.

MASINI, MANUELE

2011. *A Ilha dos amores* de Paulo Rocha-Luiza Neto Jorge relação texto-imagem na escrita de uma epopeia moderna. In *Lusofonia: tempo e reciprocidades. Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. II. Coordenação de Helena Rebelo. Porto: Edições Afrontamento, 89-96.

MATOS, MARIA ANTÓNIA PINTO DE

1996. *A Casa das porcelanas: cerâmica chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa. Lisboa: Philip Wilson.

MATOS, SÉRGIO CAMPOS

1990. Para a caracterização de uma mitologia nacional. In *História, mitologia, imaginário nacional. A História no curso dos liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte, 84-173.

MAYER, TAMAR

1999. Gender Ironies of Nationalism – Setting the Stage. In *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*. Edição de Tamar Mayer. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1-22.

MAZO, RAMÓN LAY

1995. Some Considerations about the Translation of Chinese Classical Poetry. *Review of Culture* 25 (2.<sup>a</sup> série): 117-125.

MCCLINTOCK, ANNE

1995. *Imperial Leather – Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

MCGETCHIN, DOUGLAS T.

2004. Wilting Florists: The Turbulent Early Decades of the Société Asiatique, 1833-1860. *Journal of the History of Ideas* 64: 565-580.

MCWILLIAMS, VERA

1946. *Lafcadio Hearn*. Boston: Houghton Mifflin Co.

MELO, MARIA DE FÁTIMA COSTA

1995. *Contribution à l'étude du Cancioneiro chinês d'António Feijó*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, Brasileiros e África Lusófona. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

MELTZER, FRANÇOISE

1984. A Response to René Girard's Reading of Salome. *New Literary History* 15 (2): 325-332.

MENDES, SILVA

1929. Wenceslau de Moraes. *Jornal de Macau* [homenagem a Wenceslau de Moraes], 20 de Agosto, 1.

MERKLE, DENISE

2010. Secret Literary Societies in Late Victorian England. In *Translation, Resistance, Activism*. Edição de Maria Tymoczko. Amherst e Boston: University of Massachusetts Press, 108-128.

MESCHONNIC, HENRI

1998. Les Grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites. Problématique de la traduction. In *Précis de littérature européenne*. Direcção de Béatrice Didier. Paris: Presses Universitaires de France, 221-239.

MESNIER, PEDRO GASTÃO

1874. *O Japão: estudos e impressões de viagem*. Macau: Typographia Mercantil.

MESQUITA, CARLOS DE

1891. Cousas litterarias. *O Açoriano*, 4 de Janeiro.

MICELI, SONIA

2011. Um País de maravilhas: Japão real, Japão das estampas. *Textos e pretextos. Oriente* 15: 90-101.

MINEAR, RICHARD H.

1980. Orientalism and the Study of Japan. *Journal of Asian Studies* 3 (XXXIX): 507-517.

MOISÉS, MASSAUD

1982. Balada. In *Dicionário de termos literários*. 3.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora Cultrix, 53-56.

MOLINS, PATRICIA

1995. Salomé – A Contemporary Myth. In *Salomé – un mito contemporáneo 1875-1925*. Madrid: TF. Editores/Comunidad Autónoma de Madrid, 99-118.

MONTALBETTI, CHRISTINE

1997. *Le Voyage, le monde, la bibliothèque*. Paris: Presses Universitaires de France.

MONTEIRO, JOSÉ DE SOUSA

1972. Prefácio. In *Dai-Nippon (o grande Japão)*, de Wenceslau de Moraes, pp. não-numeradas.

MONTESQUIEU

1979. *De l'Esprit des lois*, vol. I. Cronologia, introdução e bibliografia por Victor Goldschmidt. Paris: Garnier-Flammarion.

MORAES, WENCESLAU DE

1979a. *O Centenário da Índia*. Prefácio de Alfredo Mota. Lisboa: [s.n.].

1979b. Carta de Venceslau de Moraes [a José Godinho de Campos]. *Cadernos de literatura* 2 (Abr.): 74-75.

1954. *Páginas africanas*. Antologia Tropical. [Porto]: Editorial Cultura.

1944. *Cartas íntimas*. Prefácio e anotações de Ângelo Pereira e Oldemiro César. Lisboa: Edição de Empresa Nacional de Publicidade.

1933. *Osoroshi*. Prefácio e notas de Álvaro Neves. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.

1903. A 5.<sup>a</sup> Exposição industrial nacional do Japão e o commercio portuguez com este império. *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa* 6 (série 21.<sup>a</sup>, Jun.): 227-231.

MORÃO, PAULA

2001. *Salomé e outros mitos. O Feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu. Ensaio e antologia*. Lisboa: Edições Cosmos.

MOSSE, GEORGE L.

1997 [1985]. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Nova Iorque: Howard Fertig.

MOTA, ALFREDO

1974. *Wenceslau de Moraes e o calendário japonês*. Lisboa: [s.n.]. Sep. *Boletim Academia Portuguesa Ex-Libris*, 69-70.

MOURA, JEAN-MARC

1998a. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: Presses Universitaires de France.

1998b. L'Exotisme européen. In *Précis de littérature européenne*. Direcção de Béatrice Didier. Paris: Presses Universitaires de France, 241-252.

1992. L'Imagologie littéraire. Essai de mise au point historique et critique. *Revue de littérature comparée* 3: 271-287.

MOURÃO-FERREIRA, DAVID

1969. António Feijó. In *Tópicos de crítica e de história literária*. Lisboa: União Gráfica, 233-238.

NAKAMURA HAJIME

1964. *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan*. Honolulu: East-West Center Press.

NASCIMENTO, CABRAL DO (sel., pref. e notas)

[1945]. António Feijó. In *Líricas portuguesas: segunda série*. Lisboa: Portugália Editora, 29-36.

NEMÉSIO, VITORINO (sel., pref. e bibliografia)

1961. *A Poesia dos trovadores*. Lisboa: Bertrand.

NEMÉSIO, VITORINO

1938a. La Poésie moderne portugaise et la France. *Revue de littérature comparée* 18: 218-222.

1938b. Le Symbolisme portugais. In *Études portugaises: Gil Vicente, Herculano, Antero de Quental, le Symbolisme*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 131-140.

NETO, IGNÁCIO DOTTO

2003. *Prosa preguiçosa e exotismo: a literatura de Wenceslau de Moraes*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

NIDA, EUGENE, e CHARLES R. TABER

1982. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.

NIRANJANA, TEJASWINI

1992. *Siting Translation – History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.

NISHIHARA, DAISUKE

2005. Said, Orientalism, Japan. *Alif* 25: 241-253.

NIYOGI, CHANDREYEE (ed.)

2006. Preface. In *Reorienting Orientalism*. Nova Deli, Thousand Oaks e Londres: SAGE Publications.

NOBLET, AGNÈS DE

2003. *Un Univers d'artistes – autour de Théophile et de Judith Gautier. Dictionnaire*. Prefácio de Jean-Philippe Bouilloud. Posfácio de Sylvie Camet. Paris: L'Harmattan.

NOGUEIRA, ANTÓNIO RIGAUD

1887. A Odalisca (conto). *A Perola. Revista litteraria* [1]: 60-62.

NORD, CHRISTIANE

2001 [1997]. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome Publishing.

*Nova Bíblia dos Capuchinhos*. 1998. Lisboa e Fátima: Difusora Bíblica.

NOYES, JOHN, E JESSICA DUBOW

2002. Colonialism and the 19<sup>th</sup> Century Maritime Imaginary. In *La Porta d'Oriente: viaggi e poesia. A Porta do Oriente: viagens e poesia*. Coordenação de Paola Mildonian, Maria Alzira Seixo e Lourdes Cância Martins. Lisboa: Cosmos, 105-118.



NUSSBAUM, FELICITY A.

1995. *Torrid Zones – Maternity, Sexuality, and Empire in Eighteenth-Century English Narratives*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.

Ó TINLIN

1998. *O Exotismo de Venceslau de Moraes em Dai-Nippon, o grande Japão*. Dissertação de Mestrado em Língua e Cultura Portuguesa. Macau: Universidade de Macau.

O'NEIL, MARIA

1913. Os nossos artistas. *Brasil-Portugal* 351 (1 Set.): 227-230.

OISHI YUJI

1993. Editor's Note. *Japan Quarterly* 40 (4) (Out./Dez.): 363.

OLIVEIRA, ALBERTO DE

2007. *Melhores poemas*. Selecção de Sânzio de Azevedo. São Paulo: Global.

OLIVEIRA, ALBERTO DE

1938. António Feijó. *Diário de notícias*, 1 de Junho.

OLIVEIRA, JOSÉ OSÓRIO DE

1931. *Geografia literária*. Prefácio de Joaquim de Carvalho. Coimbra: Imprensa da Universidade.

OLIVEIRA, LUÍS AMARO DE

1945. *António Feijó e a sua obra*. Tese de licenciatura em Filologia Românica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

OLSON, CARL

2005. Politics, Power, Discourse and Representation: A Critical Look at Said and Some of His Children. *Method & Theory in the Study of Religion* 17: 317-336.

OSÓRIO, ANA DE CASTRO

1917. Vozes de Outono – trad. do chinês (Dyn. Tang). *Atlantida – mensario artistico, literario e social para Portugal e Brasil* VII (ano III, 27): 383-385.

OSÓRIO, JOÃO DE CASTRO

1928. António Feijó. *Conferência lida no Instituto Histórico do Minho, na sessão extraordinária de 11 de Novembro de 1927*. Viana do Castelo: Typ. Comercial “A Aurora do Lima”.

OUTEIRINHO, MARIA DE FÁTIMA

2006. Orient(s) et récit de voyage au XIXe siècle (au Portugal). *Cadernos de literatura comparada [textos e mundos em deslocação]* 14/15: 173-184.

OVÍDIO

2006. *Metamorfoses*, vol. I. Tradução de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Vega.

OXFELDT, ELISABETH

2002. *Orientalism on the Periphery: the Cosmopolitan Imagination in Nineteenth-Century Danish and Norwegian Literature and Culture*. Dissertação de Doutoramento em Estudos Escandinavos. Berkeley: University of California.

PAGEAUX, DANIEL-HENRI

2004 [1989]. Da Imagética cultural ao imaginário. In *Compêndio de literatura comparada*. Organização de Pierre Brunel e Yves Chevrel. Tradução de Maria do Rosário Monteiro e revisão científica de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 133-166.

PAIAS, MANUEL DUARTE

2004. De Wenceslau aos dias de hoje. In *O Armário milagroso: visões do Japão no final do século XIX através da gravura japonesa*. Exposição da colecção de Manuel Paias por ocasião do 150.º aniversário do nascimento de Wenceslau de Moraes. Coordenação de Andreia Martins e Manuel Duarte Paias. Lisboa: Associação de Amizade Portugal-Japão, 9-16.

PAIS, CARLOS CASTILHO

1997. *Teoria diacrónica da tradução portuguesa. Antologia (séc. XV-XX)*. Prefácio de Nuno Júdice. Lisboa: Universidade Aberta.

PAL-LAPINSKI, PIYA

2005. Designing/Desiring the Exoticized Woman. In *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture – A Reconsideration*. Hampshire e Durham, Hanover e Londres: University of New Hampshire Press/University of New England, 1-34.

PÁLSSON, GÍLSI

1994. Introduction: Beyond Boundaries. In *Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse*. Oxford: Berg, 1-40.

PARRILLA, GONZALO, e MANUEL GARCÍA

2000. *Orientalismo, exotismo y traducción*. Toledo: Escuela de Traductores de Toledo.

PENHA, JOÃO

1899. *Por montes e valles (prosa)*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão.

PERDIGÃO, HENRIQUE

1934. Feijó (António Joaquim de Castro). In *Dicionário universal de literatura (bibliográfico e cronológico)*. Barcelos: Portucalense, 646-647.

PEREIRA, ÂNGELO, e OLDEMIRO CÉSAR

1937. *Os Amores de Wenceslau de Moraes*. Lisboa: Editorial Labor.

PEREIRA, GONÇALVES

1909. Psychologia da mulher japoneza. *Ilustração portuguesa* 194: 583-593.

PEREIRA, JOSÉ CARLOS SEABRA

2003. A Poesia nova do fim-do-século: Eugénio de Castro, Camilo Pessanha, António Nobre. In *História da literatura portuguesa – do simbolismo ao modernismo*, vol. 6. Mem Martins: Publicações Alfa, 19-82.

1995. *História crítica da literatura portuguesa. Do Fim-de-Século ao Modernismo*, vol. 7. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.

1975. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

PERES, DIOGO DOMINGUES

1893-1894. Num Leque. *O Instituto. Revista científica e litteraria* 41: 50.

PESSANHA, CAMILO

1995. *Clepsydra*. Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água.

1993. *China: estudos e traduções*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Vega.

PINDELA, BERNARDO

1889. Excursão á Grande Muralha da China. In *Revista de Portugal*, vol. I. Porto: Editores, Lugan & Genelioux, 212-232.

PINHEIRO, MARINA FERNANDES

1994. *A Mulher, o amor, a morte em António Feijó*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

PINTO, FERNÃO MENDES

2001. *Peregrinação*, vol. 1. Introdução de Eduardo Prado Coelho. Versão e notas de Maria Alberta Menéres. Lisboa: Relógio D'Água.

PIRES, CATHERINE

2007. *L'Imaginaire de Wenceslau de Moraes et les récits légendaires du Japon*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Paris: Université de la Sorbonne-Nouvelle.

PIRES, DANIEL

1999. Prefácio. In *Relance da alma japonesa*, de Wenceslau de Moraes. Lisboa: Vega, 5-16.

1993. *Wenceslau de Moraes. Fotobiografia*. Lisboa: Fundação Oriente.

POUND, EZRA

1995. *Cathay*. Tradução e introdução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.

PRAKASH, GYAN

1995. Orientalism Now. *History and Theory* 34 (3): 199-212.

PRATT, MARY LOUISE

2008 [1992]. *Imperial Eyes – Travel Writing and Transculturation*. 2.<sup>a</sup> edição. Londres e Nova Iorque: Routledge.

PRAZ, MARIO

1977. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19<sup>e</sup> siècle: le Romantisme noir*. Tradução de Constance Thompson Pasquale. Paris: Editions Denoël.

PUCCINI, GIACOMO

1984. *Turandot. Libreto original italiano de Giuseppe Adami e Renato Simoni, partitura musical de Giacomo Puccini terminada por Franco Alfano*. Tradução de João Manuel Borges de Azevedo. Introdução, análise e comentários de Francesc Fontbona de Vallescar. Lisboa: Editorial Notícias.

1948. *Madama Butterfly*. Colecção “Ópera”. Direcção de Mário de Sampaio Ribeiro. Lisboa: Manuel B. Calarrão.

PYM, ANTHONY

2010. *Exploring Translation Theories*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

2000. *Negotiating the Frontier: Translators and Intercultures in Hispanic History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

QUEIRÓS, EÇA DE

2005. *O Mandarim*. Lisboa: Livros do Brasil.

2001a. *Obras de Eça de Queiroz. Prosas bárbaras*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.

2001b. *Egipto – notas de viagem*. Lisboa: Edição “Livros do Brasil”.

1997 [1894]. *Chineses e japoneses*. Lisboa: Cotovia.

[S.d.]. O “Francesismo”. In *Últimas páginas (manuscritos inéditos)*. Porto: Lello & Irmão, 387-415.

QUEIRÓS, FRANCISCO TEIXEIRA

1961. *Cartas íntimas de António Feijó*. Coimbra: [Coimbra Editora]. Sep. *O Instituto. Revista científica e literária*, vol. 123.

QUINTINHA, JULIÃO

1954. Um Escritor enamorado do Oriente. In *Páginas africanas*, de Wenceslau de Moraes, 151-156.

QUINTEIRO, SÍLVIA

2009. A Viagem como demanda, em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, de Mary Shelley e em *Le Comte de Monte-Cristo*, de Dumas. *Textos e pretextos. A Viagem* 13: 52-61.

RAMOS, MANUELA DELGADO LEÃO

2001. *António Feijó e Camilo Pessanha no panorama do orientalismo português*. Lisboa: Fundação Oriente.

RAMOS, RUI

1994. *História de Portugal. A Segunda fundação (1890-1926)*, vol. 6. Direcção de José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa.

RECKERT, STEPHEN

1999. *Para Além das neblinas de Novembro: perspectivas sobre a poesia ocidental e oriental*. Tradução de Dídia Marques Reckert. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

REDONDO, GARCIA

1871. A Japoneza. *O Peregrino* 2 (série 1): 14-15.

REI, MATTEO

2011. A Poesia clássica chinesa e o imaginário orientalista do fim-de-século: rescritas portuguesas e italianas do *Livre de jade*. *Textos e pretextos. Oriente* 15: 24-39.

REIS, JOÃO C.

2000. *Crestomatia da literatura clássica chinesa*. [S.n.]: Macau.

RIBEIRO, ANTÓNIO SOUSA

2004. The Reason of Borders or a Border Reason? Translation as Metaphor for our Times. *Eurozine*, [www.eurozine.com](http://www.eurozine.com) (consultado em Junho de 2010).

RIBEIRO, CRISTINA ALMEIDA

1991. A Poesia palaciana na dupla vocação do convívio e do espectáculo. In *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*. Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Editorial Comunicação, 17-45.

RIBEIRO, DURVAL FILIPE DE PASSO GOMES

1951-1952. *Alguns Aspectos da personalidade e da obra de Wenceslau de Moraes*. Tese de licenciatura em Filologia Românica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

RIBEIRO, JOSÉ DIOGO

2000. Camilo Pessanha – colecionador de arte chinesa. *Macau* (Jul.): 68-79.

RICHARDSON, JOANNA

1986. *Judith Gautier: A Biography*. Nova Iorque: Quartet Books.

RICŒUR, PAUL

2005. *Sobre a tradução*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia.

1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

RIFFATERRE, MICHAEL

1984. Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse. *Critical Inquiry* 11: 141-162.

1982 [1978]. L'illusion référentielle. In *Littérature et réalité*. Edição de Roland Barthes et al. Paris: Seuil, 91-118.

ROBYNS, CLEM

1994. Translation and Discursive Identity. *Poetics Today* 15 (3): 405-428.

ROCHA, ANDRÉE

1985. António Feijó. In *Epistolografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 369-375.

ROCHA, FERNANDO

2004. António Feijó, um grande poeta do seu tempo – tentativa de exegese da *Ilha dos amores*. *Revista portuguesa de humanidades* VIII: 315-333.

1994. Algumas notas sobre o *Cancioneiro chinês* de António Feijó. In *III Colóquio galaico-minhoto (Viana do Castelo, 27-29 de Setembro de 1985)*, vol. II. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo/Instituto Cultural Galaico-Minhoto, 493-502.

RODRIGUES, A. A. GONÇALVES

1999. *A Tradução em Portugal – 1901-1930*, vol. 5. Lisboa: ISLA/Centro de Estudos de Literatura Geral e Comparada.

1994. *A Tradução em Portugal – 1871-1900*, vol. 4. Lisboa: ISLA/Centro de Estudos de Literatura Geral e Comparada.

RODRIGUES, ÂNGELA

2004. *Configurações do poema em prosa de “Notas marginais” de Eça ao Livro do desassossego de Pessoa*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1980. O Poema em prosa na literatura portuguesa. *Colóquio/Letras* 56 (Jul.): 23-34.

1974. *O Poema em prosa na literatura portuguesa*. Tese de licenciatura em Filologia Românica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

RODRIGUES, SEBASTIÃO PERES

1913. A Atração do Oriente. Um Gesto de renúncia. As Razões que levaram Wenceslau de Moraes a pedir a sua demissão de official de marinha e de consul geral. *A Capital*, 27 Julho.

ROOM, ADRIAN

2010. *Dictionary of Pseudonyms: 13,000 Assumed Names and their Origins*. 5.<sup>a</sup> edição. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers.

ROSA, MARIA DO ROSÁRIO

2005. Cancioneiro. In *E-Dicionário de termos literários*. Coordenação de Carlos Ceia, <http://www.edtl.com.pt/> (consultado em Junho de 2009).

ROTTER, ANDREW J.

2000. Saidism without Said: *Orientalism* and U.S. Diplomatic History. *American Historical Review* 105 (4): 1205-127.

RUBINS, MARIA

2000. *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry*. Nova Iorque: Palgrave.



RUDD, ANDREW

2007. "Oriental" and "Orientalist" Poetry: The Debate in Literary Criticism in the Romantic Period. *Romanticism* 13: 53-62.

SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE

[S.d.]. Bárbaro. In *Indícios de ouro*. Sintra: Colares Editora, 28-29.

SABIO PINILLA, JOSÉ ANTONIO, e MARÍA MANUELA FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

1998. *O Discurso sobre a tradução em Portugal. O Proveito, o ensino e a crítica. Antologia (c. 1429-1818)*. Lisboa: Colibri.

SAID, EDWARD

2004a. *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Tradução de Pedro Serra. Lisboa: Cotovia.

2004b. Orientalism Once more. *Development and Change* 35 (5): 869-879.

2000. *Representações do intelectual. As Palestras de Reith de 1993*. Organização de Teresa Seruya. Lisboa: Colibri.

1994. *Culture and Imperialism*. Nova Iorque: Vintage.

1991. On the Transgressive Elements in Music. In *Musical Elaborations*. Nova Iorque: Columbia University Press, 35-72.

1989. Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry* 15: 205-225.

1985. Orientalism Reconsidered. *Race & Class* 27 (2): 1-15.

1975. The Text, the World, the Critic. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 8 (2): 1-23.

SALLIS, JOHN

2002. Varieties of Untranslatability. In *On Translation*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 112-122.

SAMPAIO, ALBINO FORJAZ DE

1931. *António Feijó (a sua vida e a sua obra)*. Lisboa: Diário de Notícias.

SANTAEMILIA, JOSÉ (ed.)

2005. Introduction. In *Gender, Sex and Translation – The Manipulation of Identities*. Manchester e Northampton: St. Jerome Publishing, 1-7.

SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA

2003. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, [http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia\\_das\\_ausencias.pdf](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf) (consultado em Junho de 2010).

SANTOS, ZULMIRA

1986. *António Feijó: uma poética de síntese*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SARMENTO, CLARA, e JOSÉ NOGUEIRA

1999. *Novo almanach de lembranças luso brasileiro: Mirror of a Culture. Portuguese Studies* 15: 119-129.

SCHON, NATHALIE

2003. Introduction. In *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. Paris: Éditions Karthala, 5-32.

SCHULZ, F. E.

1825. *Sur le grand ouvrage historique et critique d'Ibn-Khaldoun, appelé: Kitab-ol-iber we diwan-ol moubteda wel khaber, etc. Journal asiatique* VII: 213-226.

SCHWAB, RAYMOND

1950. *La Renaissance orientale*. Paris: Payot.

SCHWEITZER, CHRISTOPH E.

1998. The Female Portrait as a Spur to Possession. In *Men Viewing Women as Art Objects: Studies in German Literature*. Columbia: Camden House, 5-7.

SCOTT, DAVID

2004. The Other as Interpretant: from Segalen and Michaux to the Ethno-Roman. In *Semiotics of Travel – from Gautier to Baudrillard*. Cambridge, Nova Iorque, Melbourne, Madrid e Cape Town: Cambridge University Press, 57-79.

SEARY, GÉRARD

2002. Lectures de la trilogie japonaise de Loti au Japon. In *Lectures de Loti, suivie de “Les Escales du temps”*. Coleção “Les Carnets de l’exotisme”, n.º 3. Textos reunidos por Alain Quella-Villéger e Bruno Vercier. Paris e Poitiers: Kailash Éditions e Le Torii Éditions, 17-28.

SEGALEN, VICTOR

1978. *Essai sur l’exotisme*. Paris: Fata Morgana.

SEIXO, MARIA ALZIRA

2000. L’Écriture du voyage et la recherche de l’altérité. In *Literatura e pluralidade cultural*. Edição de Isabel Allegro de Magalhães *et al.* Lisboa: Colibri, 777-783.

1984. A Escrita da prosa na poesia moderna. In *Poéticas do século XX*. Coordenação e prefácio de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Livros Horizonte, 120-126.

SENA, JORGE DE

[S.d.]. Camilo Pessanha e António Patrício. In *Estrada larga*, vol. 1. Orientação e organização de Costa Barreto. Porto: Porto Editora, 136-139.

SENA, TEREZA

2006. Introdução. In *O-Yoné e Ko-Haru*, de Wenceslau de Moraes. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 13-45.

1986. “A Águia” em 1918: um modernismo conciliatório de restauração do tradicional. *Colóquio/Letras* 94 (Nov.): 15-24.

SERRA, MARIA FILOMENA ROSA

1955. *António Feijó: poeta do amor e da morte. Tese de conclusão de licenciatura*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SHUTTLEWORTH, MARK, e MOIRA COWIE

1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

SIMÕES, JOÃO GASPAR

[S.d.]. *História da poesia portuguesa – das origens aos nossos dias, acompanhada de uma antologia*, vol. II. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 467-493.

SIMON, SHERRY

1995-1996. La Culture transnationale en question: visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak. *Études françaises* 31 (3): 43-57.

SNELL-HORNBY, MARY

2006. *The Turns of Translation Studies*. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins.

1995 [1988]. *Translation Studies – An Integrated Approach*. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins.

SOROMENHO, CASTRO

1948. Wenceslau de Moraes. In *Perspectivas da literatura portuguesa do século XIX*, vol. 2. Direcção, prefácio e notas biobibliográficas de João Gaspar Simões. Lisboa: Edições Ática, 311-327.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY

2000. Translation as Culture. *Parallax* 6 (1): 13-24.

1995 [1988]. Can the Subaltern Speak?. In *The Post-Colonial Studies Reader*. Edição de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. Londres e Nova Iorque: Routledge, 24-28.

1986. Imperialism and Sexual Difference. *Oxford Literary Review* 8 (1): 225-240.

STABLER, JORDAN HERBERT

1922. Introduction. In *Songs of Li-Tai-Pè from the “Cancioneiro chines” of Antonio Castro Feijo*. Nova Iorque: Edgar H. Wells & Co., 1-6.

STANDAERT, NICHOLAS

2002. *Methodology in View of Contact between Cultures: The China Case in the 17<sup>th</sup> Century*. Hong Kong: Centre for the Study of Religion and Chinese Society, Chung Chi College, the Chinese University of Hong Kong.

STEINER, GEORGE

2002. *Depois de Babel. Aspecto da linguagem e tradução*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

STOCÈS, FERDINAND

2006. Sur les sources du *Livre de jade* de Judith Gautier (1845-1917) (remarques sur l'authenticité des poèmes). *Revue de littérature comparée* 319 (Jul./Set.): 335-350.

2003. O *Livre de jade* de Judith Gautier. Características gerais das edições de 1867 e de 1902. *Oriente* 7: 3-20.

STURGE, KATE

2009. Cultural Translation. In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 67-70.

2008. Estratégias de tradução em etnografia. In *A Cultura entre tradução e etnografia*, 151-172.

2007. *Representing Others. Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St. Jerome Publishing.

2006. The Other on Display. Translation in the Ethnographic Museum. In *Translating Others*, vol. 2. Edição de Theo Hermans. Manchester: St. Jerome Publishing, 431-440.

TAMAGNINI, MARIA ANA ACCIAIOLI

1991. *Lin-Tchi-Fá. Flor de lótus*. Macau: Instituto Cultural de Macau.

TCHENG-KI-TONG

1884. *Les Chinois peints par eux-mêmes*. Paris: Calmann Lévy, Éditeur. Disponível em <http://archive.org/details/leschinoispeint01tchegoog>.

TEMCHIN, SHELLEY

1987. Queen of Parnassus. *New York Times*, 26 de Abril, 22.

TENG-LEONG CHEW

[S.d.]. Perspectives: The Identity of the Chinese Poem Mahler adapted for “Von der Jugend”. *Naturlaut* 3 (2): 15-17, <http://www.mahlerarchives.net/archives/jugendpoem.pdf> (consultado em Março de 2009).

THALASSO, ADOLPHE

1906. *Anthologie de l'amour asiatique*. Paris: Société du Mercure de France.

THIRION, YVONNE

1961. Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 13: 117-130.

TODOROV, TZVETAN

1990. *A Conquista da América: a questão do outro*. Tradução Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições.

1989. *Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.

TOURY, GIDEON

2005. Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations. In *Translation and Culture Change*. Edição de Eva Hung. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 3-17.

1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins.

TRABOULSI, FAWWAZ

2009. Edward Said's *Orientalism* Revisited. Translations and Translators. *The Translator – Nation & Translation in the Middle East* 15 (1): 179-183.

TRIVEDI, HARISH

2007. Translating Culture vs. Cultural Translation. In *In Translation: Reflections, Refractions, Transformations*. Edição de Paul St-Pierre e Prafulla C. Kar. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins, 277-288.

TYMOCZKO, MARIA

2010. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester e Kinderhook: St. Jerome Publishing.

VALLESCAR, FRANCESC FONTBONA

1984. Introdução. In *Turandot*, de Giacomo Puccini, 7-45.

VELOSO, MARIA VIRGÍNIA DE JESUS DE ABREU FONSECA

1943. *O Parnasianismo em Portugal*. Tese de licenciatura em Filologia Românica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

VENTURA, MARGARIDA GARCEZ

1999. ...E como Pero Vaz de Caminha descreve a Terra de Vera Cruz. In *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão. Ericeira: Mar de Letras, 33-56.

VENUTI, LAWRENCE

1998. The Formation of Cultural Identities. In *The Scandals of Translation*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 67-87.

1995. *The Translator's Invisibility – A History of Translation*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

1993. Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English. *Textual Practice* 7 (2): 208-223.

VENUTI, LAWRENCE (ed.)

2012. *The Translation Studies Reader*. 3.<sup>a</sup> edição. Londres e Nova Iorque: Routledge.

VESPÚCIO, AMÉRICO

1916. *Mundus novus. Letter to Lorenzo Pietro di Medici*. Tradução de George Tyler Northup. Princeton e Londres: Princeton University Press e Humphrey Milford/Oxford University Press. Disponível em <http://www.archive.org/details/vespuccireprints05prinuoft>.

VIANA, ANTÓNIO MANUEL COUTO

2002. António Feijó. In *Poetas minhotos, poetas do Minho*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 171-208.

VIEIRA, DOMINGOS

1873. *Grande diccionario portuguez ou thesouro da lingua portugueza*, vol. 3. Porto: Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes. Disponível em <http://www.archive.org/details/grandediccionari03vieiuoft>.

VITAL, NATÁLIA VILAR

1998. *A Imagem do Japão nas obras de Pierre Loti e Wenceslau de Moraes*. Dissertação de

Mestrado em Literaturas Românicas Comparadas (séculos XIX e XX). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

VITERBO, SOUSA

1893. *O Orientalismo em Portugal no século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional.

VON FLOTOW, LUISE

2010. Gender in Translation. In *Handbook of Translation Studies Online*. Edição de Yves Gambier e Luc van Doorslaer, <http://benjamins.com/> (consultado em Setembro de 2011).

WALEY, ARTHUR (trad. e int.)

1918. *A Hundred and Seventy Poems*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, <http://ia600303.us.archive.org/2/items/hundredseventych00wale/hundredseventych00wale.pdf> (consultado em Dezembro de 2010).

WEIMIN ZHANG (coord.)

2000. *Shijing: cancionero chinês – visto numa perspectiva ocidental*. Tradução e comentários pelos alunos do curso de chinês I. Lisboa: Colibri.

WILDE, OSCAR

2011. *Salomé*. Tradução do original francês e apresentação de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim.

2001. *Salomé – drama num acto*. Tradução (do inglês) de Armindo Rodrigues. Gravuras de Aubrey Beardsley. Lisboa: Relógio D'Água.

WOLF, MICHAELA

2009. The Implications of a Sociological Turn. Methodological and Disciplinary Questions. In *Translation Research Projects 2*. Edição de Anthony Pym e Alexander Perekrestenko. Tarragona: Intercultural Studies Group/Universitat Rovira i Virgili, 73-79.

2008a. A Tradução como processo de poder: aspectos da antropologia cultural em tradução. In *A Cultura entre tradução e etnografia*, 79-90.

2008b. Para Além da cultura como tradução. Modelos de representação etnográficos nos estudos de tradução. In *A Cultura entre tradução e etnografia*, 103-117.



2007. The Emergence of a Sociology of Translation. In *Constructing a Sociology of Translation*.

Edição de Michaela Wolf e Alexandra Fukari. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins, 1-36.

WOLLEN, PETER

1995. Salomé – Images of Passion and Empowerment. In *Salomé – un mito contemporáneo 1875-1925*, 119-128.

YAMAMOTO, TRAISE

1999. Chapter I – “As Natural as the Partnership of Sun and Moon”. In *Masking Selves, Masking Subjects – Japanese American Women, Identity, and the Body*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 9-61.

YAO JINGMING

2010. Acerca da tradução de imagens emergentes na poesia clássica chinesa. *Ciências & letras* 48 (Jul.-Dez.): 163-173, <http://seer1.fapa.com.br/index.php/arquivos/article/view/54> (consultado em Setembro de 2011).

2001. *A Poesia clássica chinesa: uma leitura de traduções portuguesas*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Macau: Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de Macau.

YEĞENOĞLU, MEYDA

1998. *Colonial Fantasies – Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

YOUNG, ROBERT

2004. *White Mythologies: Writing History and the West*. 2.<sup>a</sup> edição. Londres e Nova Iorque: Routledge.

YU, PAULINE

2007. Travels of a Culture: Chinese Poetry and the European Imagination. *Proceedings of the American Philosophical Society* 151 (2): 218-229.

YUVAL-DAVIS, NIRA

1997. *Gender and Nation*. Londres: Sage Publications.

ZALUSKI, CHARLES

1903. *Fleurs fanées, poésies étrangères traduites ou imitées en vers français*. Nice: Imprimerie  
Alfred Rossetti.

ZHU CHUNSHEN

2004. Translation Studies in China or Chinese-related Translation Studies: Defining Chinese  
Translation Studies. *Babel* 50 (4): 332-345.